

## المبادرة بوابة المستقبل

بقلم: سليمان الحزامي\*

هناك الكثير من الأمور التي يتحدث عنها الناس، وتنتهي بعبارة متداولة بينهم تقول: "مَنْ يعلق الجرس في رقبة القط؟" أو يقولونها في صيغة أخرى: "من يضع الحصان أمام العربية" وكلا التعبيرين يعنيان الحث على المبادرة في اتخاذ موقف ما تجاه قضية ما، ولعل من أبرز هذه القضايا التي نعيشها والتي نحن بأمس الحاجة إلى من يضع الحصان العربية، أمام هذا الموضوع (الثقافة).

فالثقافة إن لم يكن هناك من يبادر في وضع أمورها في ميدان عملي فإنها لن تصنع أي نوع من التقدم أو الازدهار لأي مجتمع من المجتمع.

من المتفق عليه أن كثيراً من الأفكار الجميلة، تكون أكثر جمالاً عندما يبادر أصحابها وأقول يبادر بالتنفيذ، فتصبح هذه الأفكار واقعاً ملموساً نحصد منه الكثير من الفوائد، كل في ميدانه وفي مجاله.

نعود للثقافة والحديث عن الثقافة في الكويت لنجد أنه مع الأسف الشديد في الآونة الأخيرة أو في العقدين الأخيرين تراجعت. وأعني بالثقافة، الطرح الشامل وليس الطرح المحدود؛ بمعنى أننا لا نقصد في الثقافة الشعر والأدب والقصة فقط، ولكن نذهب إلى دائرة أوسع فنقول الثقافة في المسرح وفي الغناء وفي الإبداع وفي مجالات كثيرة كثيرة لا حصر لها.

ونتساءل لماذا تخلفنا عن تلك الفترة الجميلة، أعني بها فترة الخمسينيات إلى أواخر الثمانينيات، فنجد أن القائمين على الثقافة بذلك الزمن الجميل كانوا أصحاب مبادرات، فأخذ أمثلة: المعهد العالي للفنون المسرحية كان مبادرة، بدأت في الستينيات والمعهد للفنون الموسيقية كان مبادرة ومجلة العربي (صرح الكويت الثقافي الراقي)

كانت مبادرة من صاحب السمو أمير البلاد الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح، والمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب كان مبادرة، ومؤسسة الكويت للتقدم العلمي كانت مبادرة من صاحب السمو الأمير الراحل الشيخ جابر الأحمد الجابر الصباح، والأمثلة على ذلك كثيرة، وكلها تنتهي بأن هناك

لماذا تخلفنا عن تلك الفترة الجميلة  
..فترة الخمسينيات إلى أواخر  
الثمانينيات، فنجد أن القائمين  
على الثقافة بذلك الزمن الجميل  
كانوا أصحاب مبادرات.

\* رئيس التحرير

فارساً أو عدداً من الفرسان استطاعوا أن يضعوا الحصان أمام العربية، فانطلقت العربية وهذا ما نحتاجه الآن.

ولعل ما يؤكد احتياجنا إلى أجواء ثقافية جديدة في هذه الثورة المعلوماتية التي أصبحت كالهواء نتنفسه أينما كنا، فتكنولوجيات المعلومات أصبحت متوفرة والحصول على المعلومة أصبح أكثر يسراً وسهولة، فلماذا لا يبادر أصحاب المبادرات بتفعيل هذه الثورة في خدمة الثقافة العربية والكويتية؟ وعلى سبيل المثال من هذه المبادرات التي نحن في أمس الحاجة إليها، ونحن في نهاية 2010، البحث في آلية تفعيل الحركة المسرحية في الكويت إبداعاً وتأليفاً، وأن نخرج

من دائرة القوالب المحددة بما يسمى المهرجانات الموسمية، نريد مسرحاً على مدار السنة، وهذا لن يحدث إلا بالمبادرة، والمبادرة مطلوبة من الفرق الأربع التي أصبحت خاملة في إنتاجها الإبداعي، وأصبحت مقار ومكان للحديث أكثر منه لأي إبداع آخر. والمبادرات لن تنجح إن لم يكن هناك حوافز، ولذلك نحن ندعو إلى إيجاد آلية الجوائز والتشجيع المباشر وغير المباشر للمسرح من خلال التفعيل الإبداعي عند المبدع.

ولتلقت قليلاً إلى السينما هذا المنهل الثقافي الذي نعيش منه محرومين، فالثقافة السينمائية في الكويت تراجعت وبشكل ملحوظ، وهنا نتساءل أين دور نادي السينما أو الجهات المسؤولة عن السينما؟

هل نكتفي بهذا أم نستمر؟ أعتقد أن الأمثلة كثيرة، ونحن في "البيان" نشير إلى علامات الاتجاه الصحيح، ولكن ليس في مقدورنا أن نعمل على التفعيل، التفعيل متروك لأصحاب المبادرات..

أيها السادة، أيها السيدات، يا من ترغبون أن تعود الكويت في صدارة الحركة الثقافية العربية من مؤسسات رسمية وغير رسمية، أهلية وفردية، ارفعوا عن أنفسكم لسان التمني والأحلام ودعونا نعيش في واقع، دعونا فعلاً نأخذ الحصان إلى العربية مرة أخرى، ونضعه أمام العربية مرة أخرى، حتى تنطلق العربية في إثراء الحركة الثقافية العربية الكويتية.

وللبیان كلمة

• ولتلقت قليلاً إلى السينما هذا المنهل الثقافي الذي نعيش منه محرومين، فالثقافة السينمائية في الكويت تراجعت وبشكل ملحوظ، وهنا نتساءل أين دور نادي السينما أو الجهات المسؤولة عن السينما؟  
• ارفعوا عن أنفسكم لسان التمني والأحلام ودعونا نعيش في واقع، دعونا فعلاً نأخذ الحصان إلى العربية مرة أخرى.

## المنظور الجديد للزمن في الرواية العربية

بقلم: د. عبدالمالك أشهبون\*

تقديم عام:

يعد الزمن من بين أهم المقولات الحكائية التي دأب الروائي التقليدي على توظيفها بشغف وتنوع كبيرين، ليضفي على سرده السمات الواقعية التي تقربه من تمثيل الواقع، والذي يفترض أنه يعكسه بكثير من الأمانة والدقة من هذا المنظور. وهذا ما يخلع على السرد قابلية تداوله وفق مواصفات وأهداف جمالية خاصة. ولأجل هذا الهدف الجمالي، لم يكن على الروائي اختيار الأحداث المسرودة فحسب، بل تأطيرها في صيرورة زمنية معينة؛ وبالتالي انتقاء نقطة بدء محددة في خط الزمن السردية الروائي.

فلا مشاحة أن ليس للزمن وجود مستقل، نستطيع أن نستخرجه من النص مثل: الشخصية أو العناصر التي تشغل المكان أو مظاهر الطبيعة ومؤثراتها... إذ يتخلل عنصر الزمن بنية الرواية كلها، من البداية حتى النهاية. بحيث لا نستطيع أن ندرسه دراسة مجزأة، ما دام يمثل الخيط الناظم الذي ينتظم الرواية في كليتها. من هنا تأتي أهميته باعتباره عنصراً بنوياً يؤثر في العناصر الأخرى، وينعكس عليها. فالزمن من هذا المنظور تحديداً هو «حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى. (إنه) هو القصة وهو الشكل، وهو الإيقاع» (١).

ولا حاجة بنا إلى توضيح طبيعة الكتابة الروائية التي تتجسد من خلال نظام داخلي دقيق، يتمثل في كيفية ترتيب الأحداث والوقائع حتى لا تتكرر، وذلك اعتماداً على قاعدة توظيف الزمن، والتصرف في مفاصله الكبرى. هذا الإجراء يتم بواسطة «تَزمين» هذه الأحداث، قصد ضمان درجة ما من التشويق، حينها تنشط عملية ربط الأسباب بالمسببات، أو طرح السؤال التشويقي المعروف: ماذا سيحدث في ما سيأتي من مجرى الرواية؟

لقد درج كتاب الرواية التقليدية على اتباع خط مستقيم في التسلسل الزمني الرئيسي في بناء الرواية، يسهل معه، إلى حد ما، تتبع المشيرات الزمنية في الرواية. حيث

\* كاتب من المغرب



## لقد درج كتاب الرواية التقليدية على اتباع خط مستقيم في التسلسل الزمني الرئيسي في بناء الرواية، يسهل معه، إلى حد ما، تتبع المشيرات الزمنية في الرواية.

من هنا نرى أن الروائي الحداثي . في  
تعاطيه مع الزمن . يتخطى الزمن الفيزيائي  
بأبعاده الثلاثة المألوفة: الماضي/الحاضر/  
المستقبل، ليصهر كل ذلك في صيرورة  
متداخلة ومتمازجة، وتلك إضافة نوعية  
في أسلوب الكتابة الروائية الجديدة...

١. شاعرية الزمن الماضي ("وليمة لأعشاب  
البحر" لحيدر حيدر)

يتميز الافتتاح الروائي لـ "وليمة لأعشاب  
البحر" بهيتم شكلي خاص، وذلك بتصدر  
حرف العطف (الواو) جملة البداية (ي).  
يقول الكاتب على لسان سارده: «وكان  
صباحاً مضيقاً...». هذه البداية الروائية  
تشبه منذ الوهلة الأولى بأن الحكاية قد  
ابتدأت بالفعل قبل لحظة الافتتاح الفعلي  
للنص الروائي. وعليه يبدو فعل السرد  
كأنه في تلاحق وتدافع مستمرين منذ  
مرحلة ما قبل النص. وهي المرحلة التي لا  
نعرف عنها شيئاً، مع إصرار ملحوظ من  
السارد على تجاهل رغبة القارئ الملحة  
في الإلمام الأولي بخطوطها العريضة.

تبدأ الرواية بمشهد متقدم، يضم  
شخصيتي: مهدي جواد وآسيا الأخضر،  
وهما على شاطئ البحر الصخري،  
يستجمان في غمرة انسجامهما، إبان  
ذلك الجو المفعم بالشاعرية، يسترجعان

يحرص الروائي على وضع معالم نصية  
بارزة، تساعد القارئ على تتبعه مثل:  
«استخدام ظرف الزمان أو الإشارات  
إلى تواريخ محددة وفي بعض الأحيان  
التدخل المباشر للراوي لتنبيه القارئ  
إلى أن هذه الأحداث سابقة أو لاحقة  
لحاضر الرواية حتى يتمكن القارئ  
من وضعها في موضعها من التسلسل  
الزمني للأحداث» (٢). وذلك ما يبرز  
أهمية الإرساء الزماني، والدور الحاسم  
الذي يلعبه في رسم معالم الفعل الآتي  
في المفتحات الروائية، والترقيات التي  
تترتب على ذلك من طرف القارئ. إلا  
أن صيغ الإيحاء بعنصر الزمن عادة ما  
تتعدد وتتنوع بتعدد وتنوع الحساسيات  
الأدبية، كأن يشير الروائي (مثلاً) إلى  
التاريخ بطريقة مباشرة أو غير مباشرة،  
أو الإيحاء بما يحيل عليه.

وفي هذا السياق، سنستعيد سؤال الزمن  
في مفتحات النص الروائي العربي  
الجديد، لا باعتباره وعاءً تنتظم فيه  
الأحداث فحسب (أي من منظور مادي)،  
وإنما من منظور واسع الدلالة، يطاول  
البعدين: الفلسفي الوجودي معاً. سواء  
ضمن نطاق الزمن الفيزيقي المعهود  
بمؤشراته الزمنية المعروفة، أو بابتداع  
صيغ جديدة تحيل على الزمن، وذلك  
من منظور قوامه:

. اعتماد أزمنة متداخلة ومتشابكة، ينتفي  
فيها مبدأ الزمن الطولي.

. اختلاق أزمنة خاصة: زمن الحلم أو  
الهوسات.

. تبني مفهوم «اللازمية» (٣) في تمثل  
الروائي لمقولة الزمن.



لسان سارده . قد استغنى عن التصور الشهير الذي لازم الرواية العربية التقليدية، بخصوص أهمية المرحلة التمهيدية، وضرورتها في وضع القارئ في عالم الأحداث.

ويمكن توصيف هذه التقنية في عرض بداية "وليمة لأعشاب البحر" بتقنية «القطع» التي مارسها الروائي على مستويين هما :

- ١ . على مستوى ماضي الحكاية المبتور .
- ٢ . على مستوى اعتبار جملة البداية تمثل نهاية حدث سابق .

فنحن لا نملك الجواب على سؤال: متى بدأت أطوار الرواية على المستوى الحدثي؟ كما نجعل ما قبل «جملة الوصل» (Phrase de Liaison) التي تمثل نهاية حدث ما مفترض، من خلال نقطة نهاية الجملة أولاً، ثم العودة إلى السطر ثانياً.

هذه الوضعية الابتدائية تدفعنا إلى تقدير مجموعة من الوضعيات السردية السابقة التي اتسمت بنقيض هذا اليوم الجميل، والمشمس. لكأن السارد مرت عليه أياماً غاب فيها الإحساس لديه بأهمية الزمن، وبجمالياته. أيام محن وشدائد، جاء بعدها هذا اليوم الجميل، ليحل الفرح بوقع اللحظة الزمنية المعيشة، وبجمالياته الطبيعية التي لا بد أن تنعكس على نفسية هذا السارد/الشخصية: «في سماء صاحبة، النوارس وهي تخفق بدت كأنما تعلن عن غبطتها بذلك الطيران الأبيض الواهن. وفوق الأعشاب وأوراق الدغل، كان الندى يتلألأ تحت شمس خريفية» (٤).

يزداد هذا الإحساس رسوخاً بما سيتلو

**مهما تكن حقيقية الحياة اليومية، فهي تتألف عملياً من حياتين: حياة ترتبط بالزمن وأخرى ترتبط بجماليات اللحظة وإغراءاتها. إذ يوحى توصيف الصباح المضيء، والبحر، وحضور المرأة مع السارد بولاء الكاتب المزدوج للمكونين: التأشير إلى التحديد الزمني وبانعكاساته على نفسية الشخصية من جهة، وانعكاس هذه الوضعية ككل على القارئ من جهة أخرى. وذلك ما يوحى بقيمة وجماليات المكان الذي يهين القارئ بالتدرج للحظات تشويقية متلاحقة.**

بعض ذكرياتهما عن الماضي. وبهذا الصنيع الفني المميز، يقحمنا الروائي في غمار أحداث متوالية ومتتالية، لا نملك إلا متابعتها وفقاً لطبيعة تشكيل البداية الروائية. فالبداية هنا هي عبارة عن مكون نصي منقطع عما قبله من سابق الأحداث والوقائع. إنها بمثابة جملة معطوفة عما قبلها، أما ما قبلها . على المستوى الخطي . فلم يكن سوى البياض، الأمر الذي يجعل القارئ ذاته منقطعاً عما سبق من الأحداث، مقدوفاً به في لجة أحداث يتتبع صيورتها في الحال.

وضعية كهذه لا بد وأن تترك المتلقي أسير حيرته وارتباك، وهو يخمن لحظات ما قبل هذه البداية، ما دام الروائي . على

كانت الفتاة تتباطأ هابطة المنحدر بين  
أجم الدغل القصير وكتل الصخور  
الرمادية»(٦) .

وهنا يحق لنا أن نتساءل: أليس هذا  
الموقع النصي (أي البداية) شبيه بما  
سماه رولان بارث (Roland Barthes)  
بالموضع الأكثر «إيروسية» (Erotique)  
في جسد ما؟

أما مظاهر هذا البعد الإيروسية في  
هذا الموقع المفتوح به فيتبدى من خلال  
الوصف التالي: «ينفجر الثوب» (...) تقلب  
البشرة التي تلتصق بين قطعتي لباس،  
بين حافتين (القبيص المنفجر، القفاز  
والكم)، هذا الوميض نفسه هو الذي  
يغوي، أو أيضا: هذا الاستعراض لعملية  
الظهور. الاختفاء: «فجأة اختفت...» .

فنحن هنا لسنا بإزاء مظهر من مظاهر  
الاستعراض المكشوف (Exhibitionnisme)،  
ولا حيال لذة التعري الجسدي المبتذل  
(Striptease)، ففي هذه الحالة، نجدنا  
تجاه تعرّ تدريجي: إذ تتحول الإشارة  
بكاملها إلى أمل في رؤية العضو الجنسي،  
أو في معرفة نهاية القصة (الترضية  
الروائية)(٧) .

فهما تكن حقيقة الحياة اليومية،  
فهي تتألف عمليا من حياتين: حياة  
ترتبط بالزمن وأخرى ترتبط بجماليات  
اللحظة وإغراءاتها. إذ يوحى توصيف  
الصباح المضيء، والبحر، وحضور  
المرأة مع السارد بولاء الكاتب المزدوج  
للمكونين: التأشير إلى التحديد الزمني  
وبانعكاساته على نفسية الشخصية من  
جهة، وانعكاس هذه الوضعية ككل على  
القارئ من جهة أخرى. وذلك ما يوحى  
بقيمة وجماليات المكان الذي يهيئ القارئ

توصيف الزمن الجميل، المضيء في  
فصل خريفي، عبر وصف الأفق المفتوح  
للبحر، ثم علاقة السارد بالأنثى التي  
يستحضرها في هذا الفضاء المبهج،  
بواسطة لحظة حوارية حميمية منفصلة  
من إكراهات الواقع الضاغط، وسلطه  
الرمزية المتعددة. يقول السارد: «أنظر.  
أنظر. هو ذا البحر!»

. قالت الفتاة ذلك، ثم أسرع خطاها  
باتجاه الشاطئ الصخري؛ وعلى نحو  
تلقائي خلعت حذاءها ثم اندفعت كالقمة  
حافية صوب البحر»(٥) .

إن عنصر الإمتاع في هذا المقطع  
الابتدائي يكمن، في نظرنا، في طريقة  
التوليف بين كل من الحوار والوصف  
والسرد في هذا النسيج اللغوي المتعدد  
والمتنوع، فالروائي يفرض تأسيس هذا  
المفتتح بناء على الوهم المرجعي البسيط،  
من خلال امتناعه عن تشكيل واقع مبني  
على موصوفات بعينها، لها ما يبررها في  
الزمن والمكان. كما يزدري صاحب هذه  
الرؤية الجمالية الجديدة إعادة إنتاج  
التصور الإحالي في رسم الشخصية/  
الشخصيات، وسلوكها الفعلي بنوع من  
المنطقية والانسجام والتسلسل، بل تطل  
علينا هذه الشخصية بصيغة المبني  
للمجهول منذ البداية.

هكذا تتتابع فقرات البداية وتتقاذف في  
خضمها الأحداث، في الوقت الذي تتشط  
فيه آليات التشويق وتتعدد. حيث تتجرد  
المرأة من بعض ما تتدثر به، لتفوح في  
لجة البحر بالتدريج «السرعة والريح  
رفعنا تنورتها الخضراء فبدا كالرخام  
فخذاها الناصعان المكتنزان. جرى  
الرجل ملوحا في الريح حقيقة الطعام.

بالتدرج للحظات تشويقية متلاحقة.

ويبدو أن جوهر العلاقة التي توحى بها هذه البداية بين الشخصيتين (الرجل وأنثاه) لا تستعيد إيقاع الاتجاه الرومانسي بالمواصفات التقليدية، ولكنها علاقة متينة: بآمالها وآلامها، بلحظات الهجر والوصال... وكلما ازدادت مساحة النص، احتشدت أسئلة الروح القصوى، وتلاحقت التخمينات والتوقعات، الواحدة تلو الأخرى حول مصير هذه العلاقة الوجدانية في هذه الأجواء الحميمة.

فالبداية الروائية في هذا النص هي في الحقيقة مواجهة لتلك المساحة البيضاء الخرساء، كما أنها عبارة عن خروج من جحيم الصمت، إلى واحة التعبير الدال عن نشيد الذات الحميمي الذي كان محبوساً، وأن له أن يرشح ويتفجر بقوة في هذه اللحظة بالذات.

فأهمية هذه البداية تكمن إذاً في شاعريتها التي تروم الكشف عن اللحظة اللاواعية في سلوك الإنسان. وهذه الشاعرية، باعتبارها طاقة تحويلية وتكثيفية، لها فاعليتها القصوى، تستهدف . فيما تستهدفه . تخليص اللغة السردية للبداية من تلك التقريرية الفجة التي طبعت لغة كتاب الواقعية، وتحمي الكتابة من عنصر الإطناب، كما تتخفف من سلطة الواقع المرجعي الأسر الذي كان الروائي التقليدي يجهد نفسه للتعبير عن تفاصيله الدقيقة والمملة أحياناً منذ البداية.

كل هذا الانزياح في اللفظ والتصوير الفني والكثافة يجعل من الوظيفة الشاعرية تزامح الوظيفة المرجعية (السردية) التي اشتهرت بها الرواية التقليدية. فإذا كان النشيد هو ذلك الهتاف الجماهيري الذي

تعود عليه القارئ العربي كوسيلة خطابية في التجمعات الشعبية الصاخبة، فإن بداية الرواية سرعان ما تخيب أفق انتظارنا، حينما يعدل السارد عن هذا المنحى الحماسي لتقدم لنا البداية الروائية مقاطع شاعرية لا علاقة لها لا بالتحريض ولا بالخطابة، وليصبح هذا النشيد المفتوح به نشيداً للبحر وهو الموضوع المركزي في النص.

من هنا يؤكد الكاتب أن شاعرية هذا المقطع المفتوح به، تتعالى عن كل العيوب الموروثة من عصر الرواية التقليدية بمواصفاتها النمطية المألوفة، لتسمو في بهجة تجلي الصور الشعرية (صورة المرأة بين التخفي والتجلي...)، وتذوب في كيمياء التشكيل المجازي (الاعتماد على عنصر المجاز في نقل نبض وحركة اللحظة الموصوفة أو المسروقة). وذلك ما يستتبع تساؤلات وجودية مؤرقة عن عناصر الكينونة في هذا النص: كالجمال والحب والموت.

عصارة القول: إن بداية "وليمة لأعشاب البحر" تزخر بمجموعة من العناصر النصية الخصيبة في بنائها. ومن أهمها عنصر التصوير الفني لولوج الشخصية/ الأنثى مسرح الأحداث، حيث يتشكل هذا التصوير الفني من خلال نوسانه بين منطقة الحلم والواقع، الحقيقة والخيال.

كل ذلك وغيره، يضيف على الموصوفات التي تؤثر البداية حرارة خاصة، تنأى عن برودة الوصف المعتادة في بعض بدايات الرواية التقليدية، والتي، أحياناً، ما تصل حد الملل. هذا التصوير الفني لم يعد له ارتباط بزخرفة التعبير أو



يغدو كل من الحاضر والماضي متقاطعين في مواصفات بعينها؛ التردّي والرداءة والهزيمة... وهذا ما دفع الروائي للارتقاء في أحضان زمن آخر: زمن يوتوبي يعوضه عن الماضي والحاضر معاً. يسترجع العربي عبره كرامته وعزته وأرضه. فزمن الحلم هنا يشكل قفزة إلى الأمام، واستشرافاً لتطلعات الجماعة. ذلك أنه كلما ضاقت الدنيا بالكتاب لجأ إلى الحلم. ما دام الحلم هو نسج الحياة وبلسمها الذي لا بديل عنه في نظير هذه المواقف والأزمات.

الأخيرة: «تبارك الذي بيده الملك وهو على كل شيء قدير...». ومن ورائي كان زوج أختي يهمس لي: انتقلت إلى دار الحق وبقينا في دار الباطل...» (٩).  
إلياس خوري في روايته: «مجمع الأسرار» بدأ حكايته من موضوع وفاة السيدة سارة نصار: «بدأت الحكاية هكذا. في ذلك اليوم، وكأنه السادس من كانون الثاني ١٩٧٦، توفيت السيدة سارة نصار عن عمر يناهز الثمانين عاماً. والموت كان متوقّعا...» (١٠).

فإذا كانت تقاليد الرواية التقليدية تفضل أن يتم تدشين الرواية من البداية الطبيعية، أي «من اللحظة انزلت فيها (الشخصية) إلى عالمنا ملوثة بالدماء

توشيته بالدرجة الأولى، بل له علاقة مباشرة بتقريب المشهد الموصوف إلى المتلقي على مستوى الإحساس والانفعال، ورهافة اللحظة...»

٢. الزمن الحاضر ("عطش الصبار" ليوسف أبي رية)

على النقيض من الروايات التقليدية التي عادة ما حرصت على نوع من الامتداد السردى (نقطة انطلاق، تسلسل الأحداث وتعاقبها بالتدرّج حتى النهاية)، يختار الروائي يوسف أبو رية في مفتتح روايته: "عطش الصبار" خرق هذا الترتيب الزمني، إذ يقطع الحكاية من أحد مفصل جريانها، ويقذف بنا مباشرة في قلب أحداث الرواية، بدون سابق معرفة بما كان. يقول الروائي على لسان سارده: «الآن واروها التراب، وكان آخر ما سمعته من كلام الدنيا ما قاله الشيخ الذي خرج من الفوهة، وأقعى. جامعا حيطانه. أمام العين، يلقتها بما قد يعينها على الدنيا المجهولة المقبلة عليها بنوحس» (٨).

وإذا عدنا إلى تاريخ الرواية العربية والعالمية ذات النفس الحدائي سنجد أن لحظة الوفاة كانت من بين أهم اللحظات التي انشغل بها الروائي في بداية روايته. ومثال ذلك مفتتحات كل من:

. ألبير كامو (Albert Camus) في رواياته: "الغريب" (L'étranger)، يقول في مستهلها: «اليوم، ماتت أمي...».

. محمد بريدة: "لعبة النسيان". جاء في مفتتح الرواية: «منذ الآن لن أراها، قلت في نفسي وهم يضعون جسمها الصغير المكفن داخل حفرة القبر ويهيلون عليها التراب، وأصوات الفقيه ترتفع فجأة على سابق مستواها لتصاحب العملية

يعينها على الدنيا المجهولة المقبلة عليها بتوجس». وهو كلام كالبرق الخلب قد نستشف منه بعضا من صفات الفقيده من خلال تأويلنا لمنطوق الشيخ لا أقل ولا أكثر. ناهيك عن طريقة نقل السارد لطقوس الدفن التي تخلو من حرارة تواكب عادة نظير هذه اللحظات الأليمة، فهو نقل سردي بارد محايد لما حدث، كأن السارد غير معني بأمر ما وقع ولا تعاطف لديه تجاه الشخصية المتوفاة. هكذا تتقلص نسبة الأخبار في هذه البداية، في الوقت الذي تتسع . على العكس من ذلك . مساحة الغموض إلى حد التباس ما هو وارد فيها لدى القارئ.

إن نظير هذه المفتحات الفورية تتصف بفقر في وظيفتها الإخبارية، إذ يستهدف الروائي، من خلال ذلك الفعل المتعمد، الزيادة من صفة عدم التوقع في استقبال النص منذ بداياته، في المقابل تتضاعف التساؤلات حول السارد (من المتكلم؟) وحول الحكاية (ماذا وقع قبل ذلك؟) دون أن تغفل توقعات وانتظارات القارئ التي قد يصدق في تخمينه أو يخيب تقديره.

٣ . الزمن المؤمل ("ألف ليلة وليلتان" لهاني الراهب)

إذا كان يوسف أبو رية يفتح "عطش الصبار" بالإحالة على زمن حاضر «الآن» كنقطة انطلاق، فإن هاني الراهب يفضل تدشين روايته "ألف ليلة وليلتان" بـ«الزمن القادم»: وهو زمن آخر، نقيض لما هو آني. زمن يستفيق فيه النائم من سبات نومه الطويل، وينبعث من رماده كالعنقاء ليكون في مستوى تحديات المرحلة، ورهاناتها على كل المستويات: «في زمن ما يفيقون. كل بحسب أجله» (١٢).

هذا النوع من الأزمنة المستقبلية (في زمن

(لحظة الولادة)، على حد تعبير صنع الله إبراهيم، وما تلى ذلك من أول صفقة تعرضت لها، (الشخصية) عندما رفعت إلى الهواء، وقلبت رأساً على عقب، ثم صفعت على آليتها...» (١١)، فإن يوسف أبو رية أثر البدء بالخاتمة المحتومة في حياة الفرد؛ وهي لحظة الموت، وما يتلوها من طقوس جنازية متعددة ومختلفة.

من هنا نرى أن السارد حجب عنا جملة من الأحداث التي بدأت، وتطورت حتى بلغت ذروتها، ثم وصلت بالفقيده إلى موتها، وتشجيع الحضور لها. وبهذا الصنيع الفني، يكون الروائي قد قلب المعادلة الشهيرة في المفتحات الروائية التقليدية التي تبتدئ من نقطة بداية (الميلاد) لتنتهي إلى نهاية (الموت).

فعلى صعيد التعاطي مع الزمن، فإن السارد لا يلتفت إلى الوراء في هذه البداية ليعيد بنا، وأوصل مجريات الأحداث إلى لحظة الوفاة هذه. فالمأضي . إذا . غامض في هذه البداية، من هنا يحق لنا القول: إن الرواية تفتقد إلى وضعية ابتدائية تمهيدية، محددة الملامح والقسمات، ما دام إعلان الوفاة لا يصاحبه الإخبار عن السبب في حصول ما حصل من مكروه.

أما علاقة البداية بالمكان، فنذكر هنا أن السارد لا يخبرنا بمعالم هذا المكان الذي تجري في خضمه الأحداث، من هنا سيكون على القارئ تصور هذا الموقع الجغرافي من خلال بعض الإشارات التي قد توجي بأمارات العالم القروي.

وبخصوص شخصية الفقيده، فلا نتعرف على الشيء الكثير من أوصافها الخارجية والداخلية، ما عدا ما يذكره السارد في شأن ما كان الشيخ يلقيها: «بما قد

إلى الحلم. ما دام الحلم هو نسغ الحياة وبلسمها الذي لا بديل عنه في نظير هذه المواقف والأزمات.

من هنا نجد أن زمن هذه البداية يتسم بسمات متعددة الأبعاد والدلالات: فهو ذو وقع بعيد الغور، وقع مشكل من مظاهر حلمية، استيهامية، وذلك عندما يتجاوز زمن المرحلة وراهنيتها، ويستشرف على لسان السارد. زمناً احتفالياً آتياً. كما يلاحق شخصياته، ويلقي بها في أتون الزمن الآخر: زمن المحتمل والمؤمل. وهذا وجه من وجوه بلاغة الافتتاح الزمني في هذا النص، باعتباره زمناً سردياً محتملاً.

كما أن هذه البداية تبدو مفعمة بالانتظار والحلم إلى حين أن تنهض البلاد من رماد الحريق. وبذلك يعبر الكاتب/السارد عن رفضه القاطع للواقع العربي المتردي، منغمساً في حلم جميل، بكيان عربي موحد وقوي، وبأفق انقلابي متجاوز لكل العقبات التي تحول دون النهوض من هذه الكبوة التي طال أمدها، إنه حلم رومانسي، تختلط مفرداته بواقعية الثورة المنتظرة.

بعد هذا الحلم بالزمن الآخر، يعود الروائي إلى الواقع المرفوض لكي يحكي عن تفاصيله في متن الرواية، ويشرح لنا عيوبه وأعطابه المزمنة. وبذلك ترتبط البداية بمنطقة الحلم. الأمل، في واقع مترد وظالم تنتفي فيه قيم العدل والكرامة...

من خلال ما سبق، يمكن ملاحظة تشظي الزمن في المفتحات الروائية ذات المنظور الحداثي. هذا التشظي طال لحظات متناثرة، منها ما ينتمي إلى الماضي الذي يعاد تداوله بواسطة آلية الارتجاع، ومنها

ما يفيقون...) هو زمن حلمي، استيهامي، يحيل على أزمة الحاضر التي تتصف بمواصفات غير مرغوب فيها على كل المستويات، لذا كانت نفس الكاتب ظامئة إلى عناصر التغيير، حاملة به، متشوفة إليه، ولكنها لا تعرف من أين يأتي؟ ولا كيف يكون؟ ومتى يحدث؟

إن زمن البداية الروائية هذا يؤشر، ضمناً، إلى طبيعة الزمن الحاضر الذي ليس إلا امتداداً لماض غير مأسوف عليه. أما أهم مواصفاته: القهر والعسف والخنوع. ومن مشيرات هذا الزمن، بطريقة غير مباشرة، التصاقه بزمن "الليالي" وتبعيته له من خلال معطى عنوان الرواية "ألف ليلة وليلة". حيث الإحالة على زمن "الليالي" هو إحالة مباشرة على وضعية الحاكم "شهریار" الظالم.

أما الزمن الحاضر، فيمكن استمداد بعض ملامحه من طبيعة خطاب مقدمة الرواية ذاتها، وفجوى محتواها يشير إلى امتداد زمن "الليالي" المستمر في الأزمنة الآتية، حيث بلغ ذروته في هزيمة ١٩٦٧ الحضارية التي «أزاحت العرب عن طرف الزمن ووضعتهم في الليلة الثانية بعد الألف: وهذا الزمن الجديد الذي تنتهي الرواية ببدايته سيكون سداة رواية قادمة» (١٣).

وعليه، يغدو كل من الحاضر والماضي متقاطعين في مواصفات بعينها: التردى والرداء والهزيمة... وهذا ما دفع الروائي للارتقاء في أحضان زمن آخر: زمن يوتوبي يعوضه عن الماضي والحاضر معاً. يسترجع العربي عبره كرامته وعزته وأرضه. فزمن الحلم هنا يشكل قفزة إلى الأمام، واستشرافاً لتطلعات الجماعة. ذلك أنه كلما ضاقت الدنيا بالكاتب لجأ



الرواية قليل الورد في الرواية العربية، إلا أننا قد نظفر ببعض النماذج التي تتماثل مع هذا الأسلوب في كتابة المفتاح الروائي. وفي هذا النطاق، يمكن إدراج مفتاح غالب هلسا في روايته "ثلاثة وجوه من بغداد"، جاء في بدايتها: «وعندما هبط من الفندق، سمع اللهجة المصرية في كل مكان، منذ ساعة، فقط، كان يطير فوق بغداد. بدت له، ساعته، قطعة من المخمل السود، موشاة بآلاف الدبابيس المضيئة. أعلنت المضيئة، بثلاث لغات: «أيها السيدات، والسادة، نحن نطير الآن، فوق بغداد، وستهبط الطائرة، خلال عشر دقائق...».

غالب هلسا: "ثلاثة وجوه لبغداد"، منشورات: نجمة، الدار البيضاء، ط: ٢، ١٩٩٢، ص: ٥.

٤. حيدر حيدر: "وليمة لأعشاب البحر"، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط: ٤، ١٩٩٢، ص: ٩.

٥. حيدر حيدر: "وليمة لأعشاب البحر"، مرجع سابق، ص: ٩.

٦. المرجع نفسه، ص: ٩.

٧. رولان بارت: "لذة النص"، ترجمة: محمد الرقراقي ومحمد خير بقاعي، مجلة: "العرب والفكر العالمي"، العدد العاشر، ربيع ١٩٩٠، ص: ٩.

٨. يوسف أبو رية: "عطش الصبار"، روايات الهلال، العدد ٤٨٤، أبريل ١٩٨٩، ص: ٧.

٩. محمد برادة: "لعبة النسيان"، دار الأمان، الرباط، ط: ١، ١٩٨٧، ص: ٧.

١٠. إلياس خوري: "مجمع الأسرار"، دار الآداب، بيروت، ط: ١، ١٩٩٤، ص: ٧.

١١. صنع الله إبراهيم: "ذات"، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط: ١، ١٩٩٢، ص: ٩.

١٢. هاني الراهب: "ألف ليلة وليتان"، دار الآداب، بيروت، ط: ١، ١٩٨٨، ص: ٥.

١٣. المرجع نفسه، ص: ٣.

ما يستبق اللحظات الآنية مستشرفاً غداً مأمولاً، بواسطة تقنية الاستباق، ومنها ما ينطلق من اللحظة الراهنة يجعلها نقطة بداية الرواية، لا بداية الحكى.

فعوض أسلوب التعاقب الذي اتبع في تنظيم التسلسل الزمني المناسب، وفق قاعدة سردية تقليدية، تفترض أن لكل عمل روائي بداية ونهاية، يغدو التعامل مع الزمن في هذه المفتحات مقطوعاً عن مجراه الطبيعي (السابق واللاحق)، أو مرتداً إلى أزمنة مفارقة عن راهنية تسلسل الأحداث، وتتابعها (أزمنة الحلم).

كما أن تلك المستويات الزمنية الثلاثة (ماض. حاضر. مستقبل) تمتزج أحياناً فيما بينها إلى حد الذوبان والاندثار بفضل تلك التقنية المازجة التي تتم من خلال تذكر حدث ماض، وهذا بدوره يبعث إحساساً مغايراً وذكرى جديدة، ستربط بحدث في الحاضر أو المستقبل يقدمه الروائي لاحقاً.

### مراجع وهوامش:

١. سيزا أحمد قاسم: "بناء الرواية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص: ٢٧.

٢. المرجع نفسه، ص: ٣٩.

٣. هذا المفهوم يوضحه إدوار الخراط لدى حديثه عن كسر التسلسل الزمني قائلاً: «قصت إلى الإغضاء عن التسلسل الزمني المنطقي، وحاولت أن أمزج بين الماضي والحاضر، وما لعله مستقبل كامن فيها، بل قصت أن تكون اللازمية هي خصيصة السرد الروائي عندي».

إدوار الخراط: "مهاجمة المستقبل"، دار المدى (سوريا)، ط: ١، ١٩٩٦، ص: ٥٠.

٤. نستطيع القول إن هذا النوع من المفتحات

## من أشكال السرد العربي القديم: الخبر الأدبي

بقلم: د. جمال حسين حمّاد \*

لا مجال للشك أن تكون هناك أوعية أدبية ضمت في محتواها فنون السرد المتنوعة التي تؤكد وجود القص في تراثنا العربي، وقد تنوعت هذه الأشكال السردية وظهرت في قصص الأمثال، وقصص الحيوان وقصص القرآن الكريم، والمقامات وغيرها.

ويُعدُّ الخبر الأدبي Literary News من السرد العربية المعروفة في تراثنا الأدبي. والأخبار دائماً تحتوي على ذكر النوادر أو الطرائف أو أحاديث، تناولها بعضهم في مناسبة ما، ثمّ وعثها الذاكرة وعبرت عنها عبر وسيط أو راوٍ أو محدث، أو أحد الإخباريين الذين يتحرون الدقة في النقل والتدوين.

والخبر فن قصصي قصير يغلب عليه قول الحقيقة ويشير إلى سرد شيء من التاريخ، وما لبثت أن داخلته المعلومات المزيفة أو المختلفة أو الخيالية. ومن أمثلة "الخبر" التي تقارب مفهوم الجنس الأدبي القصصي كتاب "المكافأة" لأحمد بن يوسف المصري (ت ٩٥١م). ويرى كثير من النقاد أن الخبر كفن قصصي يشير إلى أكثر نزوعات التجديد القصصي، كما تعرف اليوم، في الأقاليم الانطباعية.

ومن يطالع مادة (خبر) في معاجم اللغة العربية، فسوف يجد: خبر وخبرٌ بالأمر أي علمته. وخبرٌ الأمر أخبره إذا عرفته على حقيقته. وقوله تعالى: فاسأل به خبيراً؛ أي اسأل عنه خبيراً يخبر. والخبر، بالتحريك: واحد الأخبار. والخبر: ما أتاك من نبيٍّ عمن تسخّر. ابن سيده: الخبر النبا، والجمع أخبار، وأخاير جمع الجمع. واستخبره: سأله عن الخبر وطلب أن يخبره؛ ويقال تخبرت الخبر واستخبرته؛ ومثله تضعفت الرجل واستضعفته، وتخبّرت الجواب واستخبرته. والاستخبار والتخبر: السؤال عن الخبر.

والخبر في اللغة، هو: " ما يُنقل أو يُحدّث به قولاً أو كتابة " (١)، أو هو: " معلومة تنقل ويُحدّث بها " (٢).

والإخبار - كالإنباء - يرمي إلى معرفة الحقيقة، وفيها معنى القص؛ ففي قولنا:

\* أكاديمي من مصر.

والوصول إلى الحقيقة. وعلى الرغم من توفر الرغبة الجمالية والتخييلية أثناء عملية سرد الخبر، فإن الحقيقة تظل عنصرًا طاعيًا، يجب الوصول إلى الحكمة المطابقة الواقع، يجب أن يكون الخبر موجهاً للإنسان في حياته أكثر من تحريك مخيلته وحسه الجمالي، تبعاً لذلك، فإن من أخص خواص الخبر تأكيداً على نقل الواقعة الإخبارية نقلاً متتابعاً دون إجراء أية انحرافات تخلخل بنية متنها. فالرهان هنا ليس على المراوغة ومحاولة الإخفاء والإرجاء والتشويق، بل في النقل الأمين والتمثل الواقعي" (٥).

وقديماً قيل إن المؤرخين إخباريون لاعتماد التاريخ على الأخبار المروية من جيل إلى جيل، والاهتمام بتحري الدقة في النقل والحفظ والتدوين.

وأرى أن الخبر ببنيته السردية هو خبر أدبي يختلف عن بنية الخبر الصحفي / الإذاعي أو التليفزيوني؛ لأن الأخير يعتمد على الإجابة عن مطلوبات منها: مَنْ، ماذا، أين، متى، كيف، ولماذا ؟

### الخبر الإعلامي

والخبر الإعلامي له طرق في صياغته أو في بنائه الشكلي، وذلك مرتبط ارتباطاً وثيق الصلة بطبيعة كل وسيلة من وسائل الإعلام.

ففي الصحافة يتدخل موقع الخبر من الجريدة / المجلة، ومن الصفحة، ومن استخدام بنط الكتابة، ثم طريقة تحرير الخبر.

وفي الإذاعة يرتبط الخبر بطريقة الأداء الإذاعي، وتظهر هنا طبيعة الانفعال من مؤدي الخبر (المديع).

- " أخبرني أحدهم أن الأمطار منهمرة بغزارة في بلد ما ". ونستشعر من المثال - على الرغم من بساطة تركيبه - أن هناك حكاية ما / حديثاً ما / خبراً ما، وراء تبني المخبر (الذي أخبر) للخبر / الحدث.

وثمة ملاحظة في وجود كلمة مثل: أخبرني / أنبأني / بلغني / حدثني، وهي كلمات توحى بوجود الوسيط / المصدر، أو ما يمكن أن نطلق عليه السند.

وغالباً ما ترتبط مثل هذه الكلمات حين تتردد بهُسن، حتى يستريح قائلها بأنه اعتمد على مصدر من مصادر الثقة، وذلك لميل الخبر إلى التصديق أو التكذيب حين نلقاه.

ويرى أحد النقاد " أن الإسناد آلية سردية، يحرص المؤلف على توافرها في النص استجابة لنزوع ثقافي عربي يؤثر الصدق والواقعية، فالخبر لا يعرف به إلا إذا كان الذي يبلغه معروفاً بالصدق والعدالة. بل إن الخبر الذي تتوافر فيه الشروط المطلوبة هو الخبر الذي يبلغه عدة رواة لا يتعارفون وبالتالي لم يتفقوا على إذاعة خبر كاذب. فهاجس الإسناد الأساس هو الإقناع بصدق الكلام وحقيقة الحدث" (٣).

وربما يكون " الخبر في أصله تاريخ، فهو نوع من التفصيل لحادث ذي قيمة في حياة الجماعة" (٤).

ولا ننسى أنه كان يتم " يتداول الخبر شفاهياً، وهو تبعاً لذلك يفتقر إلى خصوصيات البناء المحكم، كما يفتقر إلى الانسجام والترابط، ذلك أن الشفاهية نزعة تضاد النظام والترتيب والتخطيط المسبق، تراهن على التسرع والتلميح



**تتضح أهمية الخبر الأدبي من  
مضمونه القائم " على حادثة  
طريفة أو نادرة تدل دلالة  
واضحة على خلق ثابت، فهو  
قصة شديدة البساطة. وإنما  
يظهر فن الكاتب فيما يسوقه  
من حوار، فهو لا يضحي  
بالنبرة الطبيعية للكلام في  
سبيل فصاحة اللغة، وهو  
يجعل حديث المتكلم دالاً  
على شخصيته حتى لتكاد لا  
ترسم منه صورة كاملة "**

وقد كُثرت الأخبار في كتب القدامى والمتأخرين، وهي تعبر عن مواقف وقصص، يحكيها الكاتب في معرض الحديث، وأحياناً يستشهد بها، أو يدلل على شيء يريده.

والأخبار في النصوص التراثية نوعان:

- أخبار بسيطة، وهي في غالبه تتحمل حدثاً بسيطاً، يتردد فيها قول / مثل / تفسير معنى كلمة / ذكر بيت شعري...

- أخبار مركبة، وهي التي تحتوي على السرد / الحكاية عن أشخاص كانت لهم أفعال أو أحداث، ونقل عنهم حوار معين، أو وصف معين.

ومن المعلوم أن البنية السردية تتألف من ثلاثة مستويات؛ هي:

- الحوافز؛ وهي وحدات صغيرة في الجمل يتألف منها الحكيم، وكل جملة تتضمن حافزاً خاصاً بها. والحوافز إما

وفي التلفزيون تتدخل الصورة الثابتة / المتحركة، مع تحرير الخبر وأدائه، في عرض الخبر.

### الخبر الأدبي

أما الخبر الأدبي فإنه يتميز بأنه ينقل سرداً ما أو يحكي عن ناقل / مخبر / راوٍ حكاية ما لها مغزاها.

وبطبيعة الحال يتحرى هذا المخبر الصدقه والدقة، أو يتخيل، فلا يمكن أن تكون كل الأخبار الأدبية الواردة في نصوصها القديمة صادقة تمام الصدق؛ بل دخلها كثير من الخيال، والتأويل، والتفسير المعتمد على الخيال لا الحقيقة.

وطبيعة الأخبار الأدبية المراد ذكرها ههنا تتحدد بدياتها؛ حيث يذكر مؤلف الكتاب، وناقل الخبر اسم من أخبر، بعد أن يُصرَّح بالفعل " أخبر"، فيقال على سبيل المثال:

" أخبرنا فلان بن فلان، عن فلان بن فلان أنه.... "

ومثل هذه العبارة مألوف في غالب كتب التراث العربي بكل مجالاته، فلا يكاد يخلو كتاب منها، نظراً لأهمية الخبر في الاستشهاد والتبرير.

وتتضح أهمية الخبر الأدبي من مضمونه القائم " على حادثة طريفة أو نادرة تدل دلالة واضحة على خلق ثابت، فهو قصة شديدة البساطة. وإنما يظهر فن الكاتب فيما يسوقه من حوار، فهو لا يضحي بالنبرة الطبيعية للكلام في سبيل فصاحة اللغة، وهو يجعل حديث المتكلم دالاً على شخصيته حتى لتكاد لا ترسم منه صورة كاملة " (٦)

مشتركة، وإما حرة.

- العوامل؛ وهي الشخصيات التي تتوزع عليها الوظائف، ولها علاقات كالرغبة والتواصل والصراع.

- الأفعال؛ وهي مجموعة الأعمال (أو الأحداث) التي تقوم بها الشخصية (٧) وللمخبر بنية معروفة لكل من يتابع النصوص السردية التراثية، فيبدأ الخبر بذكر المخبر أو الناقل (السند)؛ كأن يقال: " أخبرني/ أخبرنا فلان بن فلان....، ثم يأتي مضمون الخبر (المتن).

وأحياناً يأتي اسم المخبر، ويتلوه اسم من سمع منه أو نقل عنه، كأن يقال: أخبرني / أخبرنا فلان بن فلان، عن فلان، قال:....، ثم يأتي مضمون الخبر أو المتن.

ومن نماذج الأخبار في التراث العربي:

" إبراهيم بن أحمد عن الشيباني قال:

كان أبو جعفر المنصور أيام بني أمية إذا دخل البصرة دخل مستتراً، فكان يجلس في حلقة "أزهر السمان" المحدث.

فلما أفضت الخلافة إليه، قدم عليه "أزهر"، فرحب به وقربه.

وقال له: ما حاجتك يا أزهر؟

قال: داري متهدمة، وعليّ أربعة آلاف درهم، وأريد أن يبنى "محمد" ابني بعياله. فوصله باثني عشر ألفاً، وقال: قد قضينا حاجتك يا أزهر، فلا تأتينا طالباً.

فأخذها وارتحل..

فلما كان بعد سنة أتاه. فلما رآه أبو جعفر، قال: ما جاء بك يا أزهر؟

قال: جئتكم مسلماً.

قال: إنه يقع في خلد أمير المؤمنين أنك جئت طالباً.

قال: ما جئت إلا مسلماً.

قال: قد أمرنا لك باثني عشر ألفاً، وأذهب فلا تأتينا طالباً ولا مسلماً.

فأخذها ومضى.. فلما كان بعد سنة أتاه، فقال: ما جاء بك يا أزهر؟

قال: أتيت عائداً.

قال: إنه يقع في خلد أمير المؤمنين أنك جئت طالباً.

قال: ما جئت إلا عائداً.

قال أمرنا لك باثني عشر ألفاً فاذهب ولا تأتينا لا طالباً ولا مسلماً ولا عائداً.

فأخذها وانصرف..

فلما مضت السنة أقبل، فقال له: ما جاء بك يا أزهر؟

قال: دعاء كنت أسمعك تدعو به يا أمير المؤمنين، جئت لأكتبه.

فضحك أبو جعفر، وقال: إنه دعاء غير مستجاب، وذلك أني قد دعوت الله تعالى به أن لا أراك، فلم يستجب لي، وقد أمرنا لك باثني عشر ألفاً، فاذهب وتعال متى شئت، فقد أعيتني فيك الحيلة " (٨).

وفي الخبر السابق بنية مركبة من مجموعة من الأحداث، وفي كل واحدة منها الحدث ووصفه وحواره وطبيعة الانفعال المرتبطة به. والملاحظ وجود ارتباط فيما بينها.

ففي البداية يذكر المؤلف اسم السند: " إبراهيم بن أحمد عن الشيباني "

ثم يأتي المتن بعد ذلك وفيه أحداث الخبر.

في الحدث الأول: نتعرف على وجود

هناك أخبار مروية كثيرة استوعبتها كتب التراث العربي، وأغلبها يجيء في معرض الحديث عن شخصية لها إسهام في تكوين الذاكرة العربية؛ مثل: أخبار الملوك، والأمم، والشعراء الكبار: الأمراء والصعاليك، والعشاق العرب كـ "عروة وعفراء" و "مجنون ليلى"، و "جميل بثينة" وغيرهم.

#### الإحالات:

(١) الوسيط، مادة (خبر)، ج ١، ص ٢٢٢. وقد تقترب الألفاظ: خبرني، أنبأني، بلغني وهي كلمة شهيرة في حكايات ألف ليلة... وكلها كلمات تحمل معنى الإسناد إلى أحدهم محا ثقة الراوي في نقل / سرد الخبر.

(٢) المعجم العربي الأساسي، ص ٣٧٨.  
(٣) عبيد الوهّاب شععلان، السرد العربي القديم البنية السوسيو ثقافية والخصوصيات الجمالية، في مجلة الموقف العربي، دمشق، اتحاد الكتاب، ع ٤١٢، ص ٣٥، آب ٢٠٠٥، وقد ذكر الدكتور عبد الوهّاب شععلان "تحقي معظم النصوص السردية العربية بمقدمة إسنادية، تحرص على ثباتها طيلة المسار السردى للنص. وتتووع الصيغ الإسنادية من نص إلى آخر، وأحياناً داخل النص الواحد. إذ نعث على صيغة: "بلغني

علاقة ما بين شخصيتين مهمتين؛ هما: " أبو جعفر المنصور " و " أزهر السمان "، وفيها يطلب الأول من الثاني (العلم / المعرفة / الحماية / الاستتار من عيون بني أمية.

ثم الحدث الثاني؛ وفيه يطلب الثاني من الأول ما يكفيه من المال.

ثم يجيء الحدث الثالث، وفيه يطلب الثاني بطريقة إيحائية من الأول فيعطيه ما يكفيه من المال.

ويتكرر في الحدث الرابع بشكل غير مباشر، وفي الخامس يتكرر الطلب ويعطيه الخليفة المنصور، بل يدعوه دائماً أن يطلب منه.

والخبر السابق - وفيه موقف طريف - نقل الأحداث بترتيب حدوثها عبر الزمن الطبيعي، فقد تسلسل وقوع الأحداث بشكل مرتّب وطبيعي، مرة كل عام. والملاحظ في قصة الخبر السابقة وجود دوافع النقل؛ أي نقل هذا الخبر، فمن المعروف عن المنصور - من خلال مرويات سابقة - أنه كان حريصاً ممسكاً لا يتلف أموال دولته في العطاء والمنح، وقصته الشهيرة مع الشعراء المادحين له.

وهناك أخبار مروية كثيرة استوعبتها كتب التراث العربي، وأغلبها يجيء في معرض الحديث عن شخصية لها إسهام في تكوين الذاكرة العربية؛ مثل: أخبار الملوك، والأمم، والشعراء الكبار: الأمراء والصعاليك، والعشاق العرب كـ "عروة وعفراء" و "مجنون ليلى"، و "جميل بثينة" وغيرهم.



خليل، التشكيل السردي للخبر الأدبي في التراث العربي: أمثلة من الأغاني والعقد الفريد، جامعة الكويت، مجلس النشر العلمي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد ١٠٩، السنة ٢٨، شتاء ٢٠١٠، ص ١٠٤ وما بعدها بتصرف.

(٨) ابن عبد ربه: أبو عمر أحمد بن محمد الأندلسي، العقد الفريد، شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهارسه: أحمد أمين وأحمد زين وإبراهيم الإياري، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٤م، ج ٢، ص ٣٢٦.

أيها الملك السعيد" في "ألف ليلة وليلة"، و"زعموا" في "كليلة ودمنة"، وحدثنا "عيسى بن هشام" - وهذه هي الصيغة الغالية- في مقامات بديع الزمان الهمداني، وصيغ إسنادية متعددة في "البخلاء" للجاحظ".

(٤) شكري محمد عياد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢، ٢٠٠٩م ص ٢٣.

(٥) عبد الوهاب شعلان، مرجع سابق.

(٦) شكري عياد، مرجع سابق، ص ٢٧.

(٧) رلي يوسف عصفور وهناء عمر



## دراسة مقارنة بين منطق الطير لعطار النيسابوري ورسالة الطير للغزالي

بقلم: د. زرین تاج برهیزکار\*

### الملخص

تستمد القصص الرمزية جوهرها من الروح أو النفس الإنسانية الناطقة. تلك الروح التي تلاقي أصلها السماوي - الملكة المرشدة - وذلك بعد أسرها في سجن الجسم وبعد إدراكها هذا الأسر. كما أن هذه الملكة تخبرها عن الحواجز التي تمنعها عن الوصول إلى أصل الوجود. تتناول "رسائل الطيور" مرحلة ما بعد إخبار الروح. أو بعبارة أخرى إن هذه المرحلة تشمل مرحلة اطلاع الروح عن غريبتها عندما تتعرف على حواجز الطريق. يمكن تسمية هذه المرحلة بمرحلة مغادرة الأرض نحو السماوات. ولهذا الأجل تتجلى النفوس المسافرة في صورة طير أو طيور غادرت شبك الماديات منطلقة نحو الأصل. ومن هذا المنطلق يلقي هذا المقال الضوء على نتائج في هذا المجال وذلك بعد تقديم موجز عن حياة الإمام محمد الغزالي وعطار النيسابوري.

### الإمام أبو حامد محمد الغزالي

الشيخ، الإمام، البحر، حجة الإسلام، أعجوبة الزمان، زين الدين، أبو حامد محمد بن محمد بن محمد بن أحمد الطوسي، الشافعي، الغزالي، صاحب التصانيف، والذكاء المفرط.

تفقه ببلده أولاً، ثم تحول إلى نيسابور في مرافقة جماعة من الطلبة، فلزم إمام الحرمين، فبرع في الفقه في مدة قريبة، ومهر في الكلام والجدل، حتى صار عين المناظرين، وأعاد للطلبة، وشرع في التصنيف، فما أعجب ذلك شيخه أبا المعالي، ولكنه مظهر للتبجح به، ثم سار أبو حامد إلى المخيم السلطاني، فأقبل عليه نظام الملك الوزير، وسر بوجوده، وناظر الكبار بحضرته، فانبهر له، وشاع أمره، فولاه النظام تدريس نظامية بغداد، فقدمها بعد الثمانين وأربع مائة، وسنه نحو الثلاثين، وأخذ في تأليف الأصول والفقه والكلام والحكمة، وأدخله سيلان ذهنه في مضائق الكلام،

\* عضو هيئة التدريس بجامعة آزاد الإسلامية في كرج - إيران

فريد الدين عطار شاعر فارسي متصوف مميز، عاش في القرن الثاني عشر الميلادي. من أشهر أعماله منطق الطير. ويعرف عادة باسم عطار، وكلمة عطار معناها بائع الأدوية الشعبية والتوابل والعطور، ولكن ميرزا محمد يثبت بأمثلة وجدها في كتابيه خسرونامه وأسرارنامه أن هذه الكلمة لها معنى أوسع من ذلك.

ومزال الأقدام، ولله سرٌّ في خلقه، وعظم جاه الرّجل، وازدادت حشمته، بحيث إنّه في دست أمير، وفي رتبة رئيس كبير، فأدّاه نظره في العلوم، وممارسته لأفانين الزّهديات إلى رفض الرّئاسة، والإنابة إلى دار الخلود، والتأله، والإخلاص، وإصلاح النّفس، فحجّ من وقته، وزار بيت المقدس، وصحب الفقيه نصير بن إبراهيم بدمشق، وأقام مدّة، وألف كتاب (الإحياء)، وكتاب (الأربعين)، وكتاب (القسطاس)، وكتاب (محك النّظر).

وراض نفسه وجاهدها، وطرد شيطان الرّعونة، ولبس زيّ الاتقياء، ثمّ بعد سنوات سار إلى وطنه، لازماً لسننه، حافظاً لوقته، مكباً على العلم. ولما وزر فخر الملك، حضر أبا حامد، والتمس منه أن لا يبقي أنفاسه عقيمة،

والحّ على الشّيخ، إلى أن لان إلى القдом إلى نيسابور، فدرّس بنظاميتها.

فذكر هذا وأضعافه عبد الخافر في (السّياق)، إلى أن قال: ولقد زرتّه مراراً، وما كنت أحس في نفسي مع ما عهدته عليه من الرّعة والنّظر إلى النّاس بعين الاستخفاف كبرا وخيلاء، واعتزازاً بما رزق من البسطة، والنّطق، والدّهن، وطلب العلو؛ أنّه صار على الضّدّ، وتصفّى عن تلك الكدورات، وكنت أظنّه متلفعاً بجلباب التّكلف، متمسّساً بما صار إليه، فتحقّقت بعد السّبر والتّنقير أنّ الأمر على خلاف المظنون، وأنّ الرّجل أفاق بعد الجنون، وحكى لنا في ليال كيفية أحواله، وغلبة الحال عليه بعد تبخّره في العلوم، واستطائته على الكلّ بكلامه، والاستعداد الذي خصّه الله به في تحصيل أنواع العلوم، وتمكّنه من البحت والنّظر، حتّى تبرّم بالاشتغال بالعلوم العربيّة عن المعاملة، وتفكّر في العاقبة، وما يبقى في الآخرة، فابتدأ بصحبة الشّيخ أبي عليّ الفارمذي، فأخذ منه استفتاح الطّريقة، وامتل ما كان يأمره به من العبادات والنّوافل والأذكار والاجتهاد طلباً للنّجاة، إلى أن جاز تلك العقاب، وتكلّف تلك المشاق، وما حصل على ما كان يرومه.

ثمّ حكى أنّه راجع العلوم، وخاض في الفنون الدّقيقة، والتقى بأربابها حتّى تفتّحت له أبوابها، وبقي مدّة في الوقائع وتكافؤ الأدلّة، وفتح عليه باب من الخوف بحيث شغله عن كلّ شيء،



واكتفى بها كان يحتاج إليه في كلامه، مع أنه كان يؤلف الخطب، ويشرح الكتب بالعبارة التي يعجز الأدباء والنصحاء عن أمثالها.

ومما نقيم عليه ما ذكر من الألفاظ المستبشرة بالفارسية في كتاب (كيمياء السعادة والعلوم) وشرح بعض الصور والمسائل بحيث لا توافق مراسم الشرع وظواهر ما عليه قواعد الملة، وكان الأولى به - والحق أحق ما يقال - ترك ذلك التصنيف، والإعراض عن الشرح له، فإنّ العوامّ ربّما لا يحكمون أصول القواعد بالبراهين والحجج، فإذا سمعوا شيئاً من ذلك، تخيلوا منه ما هو المضّر بعقائدهم، وينسبون ذلك إلى بيان مذهب الأوائل، على أنّ المنصف اللبيب إذا رجع إلى نفسه، علم أنّ أكثر ما ذكره ممّا رمز إليه إشارات الشرع، وإن لم يبح به، ويوجد أمثاله في كلام مشايخ الطريقة مرموزة، ومصرّحاً بها متفرقة، وليس لفظ منه إلاّ وكما تشعر سائر وجوهه بما يوافق عقائد أهل الملة، فلا يجب حمله إذاً إلاّ على ما يوافق، ولا ينبغي التعلّق به في الردّ عليه إذا أمكن، وكان الأولى به أن يترك الإفصاح بذلك، وقد سمعت أنّه سمع (سنن أبي داود) من القاضي أبي الفتح الحاكمي الطوسي، وسمع من محمّد بن أحمد الخواري والد عبد الجبار كتاب (المولد) لابن أبي عاصم بسماعه من أبي بكر بن الحارث عن أبي الشيخ عنه.

وقال ابن خلكان: بعثه النظام على

وحمله على الإعراض عمّا سواه، حتّى سهل ذلك عليه، إلى أن ارتاض، وظهرت له الحقائق، وصار ما كتأّظنّ به ناموساً وتخلّقاً، طبعاً وتحقّقاً، وأنّ ذلك أثر السعادة المقدّرة له.

ثمّ سأله عن كيفية رغبته في الخروج من بيته، والرجوع إلى ما دعي إليه، فقال معتذراً: ما كنت أجوز في ديني أن أقف عن الدعوة، ومنفعة الطالبين، وقد خفّ عليّ أن أبوح بالحق، وأنطق به، وأدعو إليه، وكان صادقاً في ذلك، فلمّا خفّ أمر الوزير، وعلم أن وقوفه على ما كان فيه ظهور وحشة وخيال طلب جاه، ترك ذلك قبل أن يترك، وعاد إلى بيته، واتخذ في جواره مدرسة للطلبة، وخانقاه للصوفية، وورّع أوقاته على وظائف الحاضرين من ختم القرآن، ومجالسة ذوي القلوب، والقعود للتدريس، حتّى توفي بعد مقاساة لأنواع من القصد، والمناوأة من الخصوم، والسعي فيه إلى الملوك، وحفظ الله له عن نوح أيدي التكبّات.

إلى أن قال: وكانت خاتمة أمره إقباله على طلب الحديث، ومجالسة أهله، ومطالعة (الصّحيحين)، ولو عاش، لسبق الكلّ في ذلك الفن بيسير من الأيام.

قال ولم يتفق له أن يروي، ولم يعقب إلاّ البنات، وكان له من الأسباب إرثاً وكسباً ما يقوم بكفايته، وقد عرضت عليه أموال، فما قبلها.

قال وممّا كان يعترض به عليه وقوع خلل من جهة النّحو في أثناء كلامه، وروجع فيه، فأنصف، واعترف أنّه ما مارسه،

مؤسسة الرسالة، المجلد ٣٧، ص ٣٠٢ فصاعداً).

فريد الدين عطار النيسابوري

فريد الدين عطار شاعر فارسي متصوف مميز، عاش في القرن الثاني عشر الميلادي. من أشهر أعماله منطق الطير. ويعرف عادة باسم عطار، وكلمة عطار معناها بائع الأدوية الشعبية والتوابل والعطور، ولكن ميرزا محمد يثبت بأمثلة وجدها في كتابيه خسرونامه وأسرارنامه أن هذه الكلمة لها معنى أوسع من ذلك، ويقول أنها أطلقت عليه، لأنه كان يتولى الإشراف على دكان لبيع الأدوية، حيث كان يزوره المرضى، فيعرضون عليه أنفسهم، فيصف لهم الدواء، ويقوم بنفسه على تركيبه وتحضيره. ولقد تحدث عن نفسه في كتابيه (مصيبت نامه، والهي نامه) فانكر صراحة بأنه ألفهما في صيدليته داروخانه التي كان يتردد عليها في ذلك الوقت خمس مائة من المرضى، كان يقوم علي فحصهم وجس نبضهم. ويقول رضاقليخان في كتابه رياض العارفين أنه تعلم الطب علي يدي الشيخ مجد الدين البغدادي، وهو أحد تلاميذ الشيخ نجم الدين كبري.

وقد ولد العطار في مدينة نيسابور في إيران، وأمضى به ثلاثة عشر عاماً من طفولته، التزم فيها ضريح الإمام الرضا ثم أكثر بعد ذلك من الترحال فزار الري، الكوفة، ومصر، ودمشق، ومكة، والمدينة، والهند، وتركستان ثم

مدرسته ببغداد في سنة أربع وثمانين، وتركها في سنة ثمان وثمانين، وترهد، وحج، وأقام بدمشق مدة بالزاوية الغربية، ثم انتقل إلى بيت المقدس وتعبّد، ثم قصد مصر، وأقام مدة بالإسكندرية، فقل: عزم على المضي إلى يوسف بن تاشفين سلطان مراکش، فبلغه نعيه، ثم عاد إلى طوس، وصنّف: (البسيط) و(الوسيط) و(الوجيز) و(الخلاصة) و(الإحياء)، وألف: (المستصفى) في أصول الفقه، و(المنخول) و(اللباب) و(المنتحل في الجدل) و(تهافت الفلاسفة) و(محك النظر) و(معيان العلم) و(شرح الأسماء الحسنى) و(مشكاة الأنوار) و(المنقذ من الضلال) و(حقيقة القولين) وأشياء.

وللفغزالي أخ واعظ مشهور، وهو أبو الفتوح أحمد، له قبول عظيم في الوعظ، يزن برقة الدين وبالإباحة، بقي إلى حدود العشرين وخمس مائة، وقد ناب عن أخيه في تدريس النظامية ببغداد لما حجّ مديدة.

قال عبد الغافر الفارسي توفي يوم الاثنين، رابع عشر جمادى الآخرة، سنة خمس وخمس مائة، وله خمس وخمسون سنة، ودفن بمقبرة الطابران قصبه بلاد طوس، وقولهم: الفغزالي، والعطاري، والخبازي، نسبة إلى الصنائع بلسان المعجم، بجمع ياء النسبة والصيغة. (لمزيد من الاطلاع راجع: سير أعلام النبلاء، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد الذهبي، مجموعة محققين بإشراف شعيب الأرنؤوط،

**إن «الطير» يرمز إلى "التعالى" ورحلته تعتبر رحلة نحو الداخل للقاء النفس أو الأصل الحقيقى الإنسانى والتعرف عليهما؛ ولذلك ما نسميه رموز التعالى، تعتبر رموزاً دالة على محاولات الإنسان للوصول إلى هذه الغاية.**

تذكرة الأولياء، الهى نام، مختارنام، خسرونام، مصيبت نام، جواهر نام، شرح القلب، اشترنام، مظهر العجائب، الديوان: يجعلونه أعلى مرتبة من المنشويات من ناحية صياغته الشعرية ومعانيه المبتكرة. (لمزيد من الاطلاع راجع: موقع ويكيبيديا، الموسوعة الحرة).

استخدام الطير رمزاً للتعالي وعروج الروح

إن «الطير» يرمز إلى "التعالى" ورحلته تعتبر رحلة نحو الداخل للقاء النفس أو الأصل الحقيقى الإنسانى والتعرف عليهما؛ ولذلك ما نسميه رموز التعالى، تعتبر رموزاً دالة على محاولات الإنسان للوصول إلى هذه الغاية. إن هذه الرموز تمهد الأرضية لإدخال مضامين اللاشعور إلى ذهنه الذى يشعر كما أن تلك الرموز تمثل عرضاً نشيطاً لتلك المضامين المذكورة ... وفي هذا المصداق يعتبر الطير أكثر الرموز تناسبا والتعالى وهذا الرمز يمثل ماهية الشهود العجيبة التى تعمل عن طريق وسيط واحد.

عاد فاستقر في كدكن قريته الأصلية، واشتغل تسعاً وثلاثين سنة من حياته في جمع أشعار الصوفية وأقوالهم.

وقد روي في اشترنام بأنه رأى النبي (ص) في أحد أحلامه وأن النبي باركه. و من كتبه المتأخرة كتاب اسمه مظهر العجائب وهو عبارة عن منظومة في مدح علي بن أبي طالب وأن هذه المنظومة تمتاز بشيء، امتلاؤها بالميول الشيعية الواضحة. كان نشر العطار لهذه المنظومة سبباً لإذاعة روح الغضب والتعصب لدى أحد الفقهاء السنيين من أهل سمرقند فإنه أمر بإحراق نسختها واتهم صاحبها بالإلحاد وأنه حقيق بالموت والإعدام.

ثم أمعن في الكيد له فاتهمه بالكفر لدى براق التركمانى وحرض العامة على هدم منزله والإغارة على أمتعته. واضطر العطار بعد ذلك إلى أن يرحل ويلجأ إلى مكة حيث ألف كتابه الأخير لسان الغيب وهو عبارة عن منظومة سقيمة اشتهرت كسابقتها بركاكة العبارة مما يدل على أن الشاعر كتبها وقواه خائرة وعمره متقدم وإنه قارب الفناء.

أما تاريخ وفاة الشيخ العطار فقد اختلفت فيه آراء أصحاب التواريخ اختلافاً كبيراً. فالقاضي نور الله التستري يجعله في سنة ٥٨٩ هجرية. وأهم مؤلفاته الكتب الآتية: يندنام: أي كتاب النصيحة، وهو كتاب صغير مجمل مليء بالمواعظ الأخلاقية، منطلق الطير وهو منظومة رمزية (ونحن نعالجها في هذه العجالة بإيجاز شديد).



### منطق الطير ورسالة الطير

يعد ابن سينا في الحضارة الإسلامية أول فيلسوف، رمز لانطلاق الطير لعروج الروح من الأرض إلى السماوات العليا. وكان إخوان الصفا قد اعتبروا معنى التعاون في باب الحمامة المطوقة في كلية ودمنة، رمزاً لمعانة الروح الإنسانية في سجن الجسد. ويرى الأستاذ المرحوم فروزانفر أن فكرة إخوان الصفا تعود إلى القصيدة العينية لابن سينا وتشبيه الروح بالورقاء. (شرح المثوي المعنوي، ج ٢، ص ٥٩٤؛ أيضاً: شرح أحوال الشيخ فريد الدين محمد العطار، ونقد آثاره وتحليلها، الأستاذ فروزانفر، صص ٣٢٨ و ٣٢٩) والقصيدة العينية لابن سينا تعتبر من المنتجات الأولى التي تمثلت فيها الروح أو النفس الإنسانية الناطقة في صورة الورقاء. (الرمز والقصص الرمزية في الأدب الفارسي، الدكتور تقي بورنامداريان، انتشارات علمي وفرهنگي، طهران ١٣٦٧ ش، ص ٣٥١)

هذا وإننا يمكننا العثور على تشبيه الروح بالطير في القرنين الخامس والسادس - عندما تم تأليف رسائل الطيور - في نتائج الآخرين. واعتنى بعد ابن سينا، أحمد الغزالي وروزبهان بقلي الشيرازي - سيما في عبهر العاشقين - بهذا التشبيه أكثر من الآخرين: «عندما طارت طيور الأرواح المقدسة من أغصان الشهود واجتازت سماوات اليقين، لا يمكن العثور عليها في البساتين القريبة...» (عبهر العاشقين، روزبهان بقلي الشيرازي،

يعد ابن سينا في الحضارة الإسلامية أول فيلسوف، رمز لانطلاق الطير لعروج الروح من الأرض إلى السماوات العليا. وكان إخوان الصفا قد اعتبروا معنى التعاون في باب الحمامة المطوقة في كلية ودمنة، رمزاً لمعانة الروح الإنسانية في سجن الجسد.

(الإنسان ورموزه، كارل كوستاف يونغ، مقالة الأساطير القديمة والإنسان المعاصر لجوزف ال. هندرسن، ترجمة أبي طالب صارمي، أميركبير، طهران، ١٣٥٢ ش، ص ٢٣٢)

تظهر النفوس المسافرة في رسائل الطيور في شكل طيور تتجاوز حواجز الطريق واحدة تلو الأخرى، بعد المشقات وترك الحواس المادية للوصول إلى أصلها الحقيقي. لانطلاق الروح مصاديق كثيرة تحدث عنها بارمندوس اليوناني في رحلة سماوية. (الفلاسفة اليونانيون الأوائل: شرف الدين خراساني، طهران، ١٣٥٠ ش، صص ٢٧٦ و ٢٨٤) كما أن أفلاطون يشبه النفس في رسالة فندروس إلى عربة شد إلى جانبها حصانان مجنحان. (راجع: رسالات أفلاطون الأربع، ترجمة محمود صناعي، بنكاه ترجمة ونشر كتاب، ص ١٣٧؛ أيضاً: مجموعة آثار أفلاطون، ترجمة الدكتور محمد حسن لطفي، ج ٢، طهران، ١٣٥٠ ش، ص ١٩٠ فصاعداً).

**حاول متصوفة كثيرون بعد ابن سينا كتابة رسائل الطيور ويعتبر أبو حامد الإمام محمد الغزالي (450 - 505 ق) أحدهم إذ ألف في هذا المجال كتابه الذي يصطبغ بصبغة عرفانية باللغة العربية ويعتبر قدوة للطار في إنشاد منطق الطير غير أن العنقاء ملك للطيور في رسالة الطير ويعيش في جزيرة في مغارب الأرض؛ ولكن الطيور تختار سيمرغ ملكا لها بإرشادات الهدد وسيمرغ الملك يعيش وراء جبل القاف.**

في آثار أحمد الغزالي، يختلف أصل الرسالة عن ترجمتها بالفارسية في الشواهد الفارسية والعربية. لا توجد بعض العبارات الفارسية في النص العربي كما أن المحسنات البديعية في النص الفارسي تغلب على المحسنات الأدبية في النص العربي. ولكن لا يوجد اختلاف في الشكل والمضمون بين النصين.

«استخدم السهروردي بعد ابن سينا والغزالي في رسالة العقل الأحمر من الطيور كرمز للسروح والنفس الناطقة الإنسانية.» (الرمز والقصص الرمزية...، ص ٣٦٤) غير أن الطير الذي وقع في الشباك في رسالة السهروردي هو

تصحيح هنري كربين ومحمد معين، افست منشورات منو جهري، طهران ١٣٦٠ ش، ص ١٢٤) وشبه محمد الغزالي بعد ابن سينا، أسفار السالكين الروحانية بالطيور التي تبحث عن العنقاء والوجه المشترك الوحيد بين رسالة الطيور للغزالي ورسالة الطير لابن سينا - تعتبر رسالة الطير أحد الرسائل الثلاثة الرمزية لابن سينا. والشخصيات في هذه القصة هي الطيور، والأحداث تقص فيها بالضمير المتكلم. هذه الرسالة دونت باللغة العربية وترجمها إلى الفارسية سهروردي الشهيد. حلل الدكتور تقي بورنامدarian في كتابه الرمز والقصص الرمزية... رموز هذا الكتاب بأحسن صورة - هو رمز الطيور فيهما، وأسفار الطيور نحو الملك. تجدر الإشارة إلى أن رسالة الغزالي - التي اتسمت بصبغة عرفانية محضة - تم تدوينها باللغة العربية وترجمها أخوها أحمد الغزالي إلى اللغة الفارسية. (لأحمد مجاهد - الذي اهتم بطبع آثار الفارسية لأحمد الغزالي بواسطة منشورات جامعة طهران عام ١٣٥٨ ش - رأي آخر، حيث كتب في ص ٢١٢ من الكتاب الذي سبق ذكره: يعتقد راقم هذه السطور حول رسالة الطيور باللغة العربية أنها لأحمد الغزالي أيضا لا لمحمد الغزالي. لأن للعرفان المحض ليس هناك صلة بمحمد الذي يعتبر عالما فقهيا. وهناك دليل آخر وهو أن الأبيات الأربعة الواردة باللغة العربية في رسالة الطيور بالعربية تم الاستشهاد بها

راجع العلوم، وخاض في  
الفنون الدقيقة، والتقى  
بأربابها حتى تفتحت له  
أبوابها، وبقي مدة في  
الوقائع وتكافؤ الأدلة، وفتح  
عليه باب من الخوف بحيث  
شغله عن كل شيء، وحمله  
على الإعراض عما سواه،  
حتى سهل ذلك عليه، إلى أن  
ارتاض، وظهرت له الحقائق،  
وصار ما كنا نظن به ناموساً  
وتخلقاً، طبعاً وتحققاً، وأن  
ذلك أثر السعادة المقدره له.

أن العطار كان ينظر في شكله العام  
لقصصه إلى رسالة الطير للغزالي.

اختار عطار النيسابوري عنوان منطق  
الطير لكتابه مقامات الطيور، والعنوان  
مأخوذ من القرآن الكريم إذ قال الله  
جل وعلا: "وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُدَ وَقَالَ يَا  
أَيُّهَا النَّاسُ عَلِّمْنَا مَنَظِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا  
مِنْ كُلِّ شَيْءٍ إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْفَضْلُ الْمُبِينُ  
" أنشد الشيخ فريد الدين عطار  
النيسابوري (٥٤٠ - ٦١٨ ق) منطق الطير  
وهو أكثر مثنوياته عمقاً وشهرة في ٤٤٥٨  
بيتاً. والحبكة في هذه المثنويات عبارة  
عن اجتماع الطيور لاختيار الملك.

والواقع أن أول من تناول رحلة الطيور  
في الثقافة الإسلامية - كما أشرنا آنفاً  
- هو ابن سينا (٣٧٠ - ٤٢٨ ق) إذ شبّه  
الروح في كتابه رسالة الطير، بطائر  
يتحلق في الفضاء يختلف هذا الكتاب  
عن منطق الطير إلا أن هناك شبهاً  
واحداً بينهما وهو تحليل الطيور نحو  
عرش الملك.

حاول متصوفة كثيرون بعد ابن سينا  
كتابة رسائل الطيور ويعتبر أبو حامد  
الإمام محمد الغزالي (٤٥٠ - ٥٠٥ ق)  
أحدهم إذ ألف في هذا المجال كتابه  
الذي يصطبغ بصبغة عرفانية باللغة  
العربية ويعتبر قدوة للعطار في إنشاد  
منطق الطير غير أن العناية ملك للطيور  
في رسالة الطير ويعيش في جزيرة  
في مغارب الأرض؛ ولكن الطيور تختار  
سيمرغ ملكاً لها بإرشادات الهدهد

الصقر. (المقصود هو شهاب الدين يحيى  
السهروردي المعروف بشيخ الإشراق  
ومؤسس الحكمة الإشراقية). (المقتول  
عام ٥٨٧ ق) للشيخ فضلاً عن الترجمة  
الفارسية لرسالة الطير لابن سينا،  
رسائل رمزية أخرى، تحدث في بعضها  
عن أسر الروح في قفس الجسد، منها:  
لغت موران، صفير سيمرغ، عقل سرخ،  
رسالة في حالة الطفولية)

أصبحت رسائل الطيور وأشكالها  
المختلفة - التي لا مجال لذكرها في هذا  
المقال - بمنزلة سلالمة عرجت بمنطق  
الطير للعطار النيسابوري (مقدمة منطق  
الطير، تصحيح محمد جواد شكور،  
منشورات إلهام، طهران ١٣٧٧ ش، ص ٥٣)  
إلى أعلى درجات قصص الطيور. ويبدو



والمعنى الحقيقي لـ "وحدة الوجود" في حماسة العطار العرفانية.

تتجلى فكرة وحدة الوجود في سائر نتاجات العطار أيضاً. ولكن العطار في فكرة وحدة الوجود وفناء الجزء في الكل ينفي كل اتحاد وحلول ونراه راسخاً في عقيدة استغراق الجزء في الكل:

اينجا كه منم حلول نبود

استغراقست وكشف أحوال

(ديوان العطار، غزل ٤٦٠)

الترجمة: هنا في هذا المكان الذي أعيش فيه لم يكن حلولا وكل ما شاهدته هو الاستغراق وكشف الأحوال.

مشو اينجا حلولي ليكن اين رمز

جز استغراق در دلبر مينديش

(ديوان العطار، غزل ٤٥٠)

الترجمة: لا تكن حلوليا هنا لأن هذا الرمز ليس إلا الاستغراق في الحبيب.

#### النتيجة

تظهر النفوس المستعدة في رسائل الطيور بشكل طيور تجتاز عقبات الطريق وأحدة تلو الأخرى بتخليقها في السماء للوصول إلى الأصل والملك.

وتصور الجناحين للروح والنفوس له دلالات كثيرة فإن أفلاطون في رسالته فدروس يعتبر النفس الجوهر الخالد وينبوع التحولات كما يشبهها بعربة شُدَّت إلى فرسين مجنحتين إحداهما خالدة والأخرى فانية تسمو الفرس الخالدة

وسيمرغ الملك يعيش وراء جبل القاف. وهناك فارق آخر بين الكتابين يتجلى في طريقة سفر الطيور إذ تبادر الطيور بالسفر في رسالة الطير باشتياق وكلما حاول العنقاء أن يمنعهم عن هذا السفر الخطير غير أنهم لا ينصرفون، بينما لا ترغب طيور منطلق الطير في هذا السفر الطويل وكل منها يأتي باعتذاره لعدم ذهابه إلى السفر.

والهدهد الذي يمثل دور الموجّه يحاول أن يحثهم على سفر الكمال بذكر الأدلة يجب على الطيور في منطلق الطير أن تجتاز سبعة أقاليم للوصول إلى لقاء سيمرغ الذي يعتبره بعض النقاد رمزا للحقيقة كما يعتبره البعض رمزا لجبرائيل.

إن مراحل هذا السفر في رسالة الطير للغزالي أيضاً سبع.

ليست الحكايتان مماثلتين في الختام أيضاً. فإن هناك طيوراً كثيرة في رسالة الطير للغزالي يصادفها الهلاك، ولا يصل إلى مأوى العنقاء إلا عدد يسير. والواصلون تواجههم خيبة الأمل في البداية عندما اعتبر العنقاء سفرهم عبثاً؛ لكن في النهاية تحظى الطيور بعناية العنقاء وعطفه.

هذا وإن فريد الدين يختم قصته بشكل آخر حيث يهلك في المهالك السبع لهذه الحكاية عدد كثير من الطيور ويصل أخيراً "سي مرغ" (ثلاثون طيرا) إلى مأوى سيمرغ على قمة جبل القاف. وهكذا يتم التعبير عن حقيقة الاتحاد

للنفس نحو العلى دائما بينما تتحطم  
أجنحة الأخرى وتسقط نحو الأرض.

تستخدم الطيور رمزا للروح والنفس لأنها  
تتمتع بالأجنحة ما يمكنها من السمو نحو  
السموات.

قصة الطيور، رسالة عربية للإمام  
محمد الغزالي، اهتم بنشره نصر الله  
بور جوادي، دار انجمن فلسفه، طهران،  
١٣٥٥ش.

ديوان العطار، فريد الدين محمد العطار،  
صححه تقي تفضلي، دار بنكاه ترجمه  
ونشر كتاب، طهران، لاتا.

رسائل ابن سينا في أسرار الحكمة  
المشرقية، ابوعلی الحسين بن عبدالله  
ابن سينا، الجزء الثاني، ليدن، ١٨٨٩م.

الرمز والقصص الرمزية في الأدب  
الفارسي، د.تقي بور نامداریان، دار  
علمي وفرهنگي، طهران، ١٣٦٧ش.

سيرة العطار ونقد آثاره وتحليلها، بديع  
الزمان فروزانفر، طهران، ١٣٥٣ش.

مأخذ قصص ورمزيات العطار في  
مثنوياته، فاطمة صفتي نيا، دار زوار،  
طهران، ١٣٦٩ش.

منطق الطير، العطار النيسابوري،  
تصحیح محمد جواد مشكور، دار إلهام،  
طهران، لاتا.

#### المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

الإنسان والرموز، كارل جوستاف يونج،  
ترجمة أبي طالب صارمي، طهران،  
١٣٥٢ش.

فكرة العطار العرفانية، أحمد محمدي،  
دار أديب، طهران، ١٣٦٨ش.

تاريخ الأدب في إيران، د.ذبيح الله صفا،  
دار أمير كبير، طهران، ١٣٧١ش.

تاريخ فلسفة الغرب، برتراند راسل،  
ترجمة نجف دريا بندري، دار فرانكلين،  
طهران، ١٣٥٣ش.

## "صمت الفراشات" صرخة الوعي الاجتماعي

بقلم: نجاح إبراهيم \*

في رواية ليلى العثمان، "صمت الفراشات" ثمة فراشة ملعونة تتقن الصمت، فبين صمت يورث المال، وصمت يورث الصحة، امرأة تقطر رضوخاً وتتشيع سكينه، لتحظى بما تريد، وتلجأ فيما بعد إلى صمت هي صانعته، صمت حنون منسوج من رائحة العطور والألوان يمنحها هدأة ووجوداً: "هنا صار للصمت لون، شكل، صوت وعافية ولذة ترعشني..." ص ١١٣

في قصر العجوز الذي تزوجته قسراً ظلت صامته، فراشة تحوم في جنبات القصر إلى أن تحينت زمناً لتنتفض من خنوعها وتجأر في وجه الظلم، وتصرخ قائلة: لا هذا يكفي، مللت من الصمت. في عيادة الطبيب رضخت إلى الصمت وقتاً لتشفى من مرض في حنجرتها.. لقد تعلمت أبجدية الصمت، مارسته، اعتادت لونه، إلى أن سرى في دمها التمرد، فخلقت تلك اللغة لتستبدلها بلغة أخرى، هي لغة صمت تخترع حروفها وتمارسها كما تشتهي، فهل تجري سفنها كما خططت وأرادت؟

فراشة النص

في ربيعها التاسع عشر تزوجت لرجل في الستين من عمره، بناء على رغبة الوالد كي لا يفقد عمله، وحلم أم في اقتناء الحلي وسكن القصور والعيش بثراء. منذ ليلتها الأولى، يطلب منها العجوز أن تلتزم الصمت، وألا تسرب أي نأمة خارج حدود القصر خاصة وأنه قد قدمها إلى عبده ليفتض عذريتها، ثم يأتيها كتلة رخوة تستند إلى عظامها. ما ألمها وأثار تساؤلاتها أن والدتها كذبت عليها حين قالت إن

\* ناقدة من سوريا



من حول عنقها خاصة وأنها ورثت مالا كثيراً بعدما توفي زوجها، فتركوها تحيك مستقبلاً له طعم التنفس ولون الثراء، وتبدأ الفراشة بتحقيق أحلامها، تدرس وتعمل، تفتح لها الدروب باستثناء درب القلب الذي لم تستطع أن تشقه.

### تواطؤ مع الصمت

كان حريّ بها أن توقت زمن تمردها منذ أن فرض عليها والدها الزواج من العجوز وخاصة أنها استطاعت أن ترفع صوتها لتقول لأُمها: "خائف أن يؤثر فرضي على وظيفته عند ولي نعمته، إنه يبيعني وأنت شريكته في الظلم..." ص ١٧ لكنها رضيت أن تقول راضخة: "كرهت صمتي، لكنني واصلته..." ص ١٧ ارتضت بالصمت، السجن، تستسلم لتتشيأ وتستغني عن إفساديتها، ففي القصر فرض عليها الصمت حتى صار له قضبان منعها من الخروج وهناك: "بدأ صمتي الذي فرض علي، الآن صمت آخر علي أن أفرضه على نفسي لأستعيد سلامة صوتي، كلا الصمتين صعب ومرّ وله نتائج مختلفة..." ص ١٢ تواطؤ بينها وبين صمتها، تستسيغه، حتى تتمرّد عليه وقتما تريد.

في الرواية مواضيع اجتماعية نبشتها الكاتبة، كشفت عنها ببراعة لتشير إلى الجرح، وهذه مهمة الأدب، أن يكون بمثابة أداة محاربة وتغيير غير مباشر، والنص يومئ إلى العطن الموجود في

الزوج هو الوحيد صاحب الحق في رؤية عورتها ! ولكن عليها أن تبتلع هذه التساؤلات، أن تبتلع صوتها ودمعها، وأن تتغفن في مكانها، فلا خروج من هذا القصر الذي لا تتنفس فيه الجدران إلا عللاً. ومع إن القصر فيه خادמות من مختلف الجنسيات الآسيوية، وعبد يؤمر فيطيع، لكنها لا تستطيع أن تتحدث إليهم بحرية، لأنّ كل ما تفعله وتقله يُنقل إلى سيد القصر العجوز، فتال ضرباً وتوبيخاً، وحين طلبت أن تزور أمها، هدّدت بقطع لسانها إن تلفظت بهذا الطلب ثانية، وعندما تجرأت وأطلقت صوتها وقالت هذا ظلم، أمر العجوز عبده بسوطها وتمزيق جسدها حتى راحت تطلق صراخاً كعواء كلب جريح، لتتهاوى جثتها على أرض الغرفة دون أن يرحمها أحد، فتقرر الخروج من دائرة الاستسلام، أخذت تراقب القصر، ساعة خروج العجوز وزمن عودته، تراقب العبد وتحركاته، وحركة انشغال الخادومات، رسمت خطة محكمة للهرب، واستطاعت أن تال حريتها: "نجحت، نجوت، أسرع خطوتي كعاصفة إلى الطريق المحاذي للبحر، كنت أشبه بهجنونة مفلوطة من غياهب مصحّ عقلي..." ص ٦٤

بداية استنكر الأهل هروبها، وحين قصّت عليهم ما جرى في الليلة الأولى، وضرب العبد لها بالسوط، ونوم السيد مع الخادمة في سريرها، ندموا على ما اقترفوه بحقها، لهذا أفلتوا أصابعهم

تهميش لها ولعقلها وأحلامها وكيوناتها، وإجحاف بحقها، هي التي تعدّ نصف المجتمع ومربية أجياله ومؤسسة دعائمه، وما انعتاق البطلة من قصر زوجها وخوضها في مجال العلم ثمّ العمل وإن كانت متحررة اقتصادياً، إلا دليلاً على تطوّر المجتمع الذي تناولت الكاتبة إحدى معضلاته، وهذا يدلّ على التغيير الذي يحصل فيه.

### شجاعة الانعتاق

الرواية تحفز المرأة على إدراك واقعها الذي تعيشه، والاستعانة بوعيها وقدراتها لتحقيق ذاتها، والمسألة لا تحتاج إلا إلى شجاعة منها للانعتاق مما هي فيه والانطلاق نحو غد تستحقه، والسؤال الذي يقفز في ذهني الآن: لماذا نشعر بنضج كتابات ليلى العثمان، وبالأخص الأخيرة منها؟ ألن أعمالها ترتبط بالتجربة؟ فعقب كل عمل ينشر تشم رائحة معاناة، عاشتها الكاتبة أو استقتها من صاحب تجربة في مجتمعه، تتقمص الروح، تغرسها في داخلها حتى تثمر منجزاً أدبياً لعب الخيال فيه، فأشادا معاً صرحاً رائعاً، إضافة إلى أنها كاتبة بارعة تلتقط ما هو نادر وجميل وقاس، قسوة تحرّض على اليقظة وعلى وعي اجتماعي، نسج خيوط "صمت الفراشات" باتقان وأناة، لقد جسّدت بأسلوب تيار الوعي الذي يعيد الإحساس بالآنا حيث البطلة تعي وجودها، وتغرق في التذكر فيتقافز الزّمن الفني، فتارة تتذكر

**في الرواية مواضيع اجتماعية نبشتها الكاتبة، كشفت عنها ببراعة لتشير إلى الجرح، وهذه مهمة الأدب، أن يكون بمثابة أداة محاربة وتغيير غير مباشر، و النص يوصل إلى العطن الموجود في المجتمع ليجعل الناس أكثر وعياً لواقعهم وأكثر تفهماً.**

المجتمع ليجعل الناس أكثر وعياً لواقعهم وأكثر تفهماً.. كما قلت في الرواية، امرأة تباع وهي بعد في طور تكوينها الفكري وشقّ طريقها، إلى رجل يفوق عمرها بعقود - وهذا أمر مجتمعاتنا العربية حتى اللحظة - بصك عبودية تحت اسم الزّواج، فتهان باسمه ويمارس عليها الضّيم والسجن دون أن يتدخل أحد بالأمر حتى الأهل لأنهم قبضوا ثمنها.

بصمت الفراشات، وبقوّة دفع ووعي اجتماعي استطاعت الكاتبة تعرية هذا الواقع، دخلت أعماق امرأة واستتبّطت قهرها من حصار يرافقها من المهد إلى اللحد، فحين تولد تكون تحت وصاية الأب والأخ، وحين تبرز أنوثتها تصير تحت وصاية الزّوج فما إن يموت، حتى يظهر الولد وقد نبتت أجنحته توّاً ليغطيها بها ويصنع من نفسه رقيباً ووصياً وحارساً، الرواية ترفض بشدّة ذلك الرقيب لأنه

**بصمت الفراشات، وبقوة  
دفع ووعي اجتماعي  
استطاعت الكاتبة تعرية  
هذا الواقع، دخلت أعماق  
امرأة واستنبطت قهرها  
من حصار يرافقها من المهد  
إلى اللحد، فحين تولد تكون  
تحت وصاية الأب والأخ،  
وحين تبزغ أنوثتها تصير  
تحت وصاية الزوج.**

وموهبة، وقدرة إبداعية تتجاوز حدود اللغة العادية: " شيء كالسحر ينفيني عن كل ما حولي، أصبح مثل الفراشة التي ترقص في مهرجان ألوان يطلق أسهمه النارية، يضيء الكون..." ص ٨٨ وقد استعارت الكاتبة بعض عبارات وحوارات من اللهجة العامية والأمثال، ومن اللهجة السورية، لكن ليست اللهجة الحلبية نسبة إلى والددة البطلة كما نوهت الكاتبة ! أما الأمر الثاني الذي يستوقفنا ويثير إعجابنا، بل واحترامنا هو قدرة الكاتبة على إبراز مشاعر أبطالها على قدر كبير من القدسية، إذ لا تنحدر نحو الابتذال في الوصف والسرد، كما نقرأ الآن لعدد كبير من الروائيين والروائيات الذين يعتمدون على الجنس غير الموظف لخدمة العمل، وإنما وضع لغايات أخرى، فستان ما بين كتابة يندى لها الجبين وكتابة ترفع من مستوى وعينا، ولا تنحدر

مراحل صمتها وهمومها ومشكلاتها عبر رؤية ذاتية مشبعة بالانفعالات والمشاعر والأحاسيس، وتارة تسرد واقعاً معاشاً، وقد أتقنت الكاتبة زمن السرد في ذلك إذ تنقلت كفراشة بين استرجاع وحاضر ومستقبل يمثل حلماً: " هنا سأضع كنبه عريضة مواجهة لوجه البحر، هنا سأعلق لوحة كبيرة لمهرة تركض في البراري... ص ١٠٩ وبين هذه الأزمنة ثمة امرأة تعيش انكسارات واحباطات، العالم من حولها خراب، وقاتل يحمل سكيناً ويقطع بها أوصالها ليمحوها عن الوجود، هذا الانكسار الذي لازمها طويلاً هو من سمات البطل في الشخصية الروائية الحديثة، إذ لم تعد الحاجة في النص الروائي الحديث إلى البطل المنتصر دائماً، فالبشر في طريقهم إلى الكمال والكمال غاية قصوى لا يصلها أحد، ما يدفع إلى الوقوف في هذه الرواية أمران، أولهما اللغة وثانيهما مشاعر الأبطال.

### لغة شاعرية

بالنسبة إلى اللغة لم تكن لغة ليلي العثمان أداة توصيل للفكرة، وما أريد طرحه من رؤى فقط، وإنما جاءت ذات قيمة جمالية لأن النص كتب بلغة شاعرية اعتدنا عليها في نصوصها، لغة نسجت خيوطها من رداء الشعر ليستوي نصّ روائي مفعم بتلك الجمالية الواسعة، نهلت من الشعر تلك التدفقات المميزة لأن الشعر لا يقربه إلا المتميزون الذين يحظون بهخيلة واسعة



لم تكن لغة ليلى العثمان أداة  
توصيل للفكرة، وما أريد  
طرحه من رؤى فقط، وإنما  
جاءت ذات قيمة جمالية لأن  
النص كتب بلغة شاعرية.

في يده ؟! أحبها لكنه رفض أن يقترب  
بها أو أن يظل في دائرتها لأن هذا الحب  
لا يحقق له سوى عبودية من نوع آخر،  
والسؤال الذي ينبثق في نهاية الرواية: "  
كيف تتحول البطلة من سيدة إلى عبدة،  
تنتظر من العبد الذي استحال سيدها  
بمساعدها، الموافقة على الارتباط بها،  
كيف له أن لا يكون ربحاً تدفع بسفنها  
في بحر الحياة ؟!

إذاً من خلف وجع مبرح أطلت ليلى  
العثمان بروايتها صمت الفراشات،  
لتسرد فصول صمت امرأة تشبه الفراشة،  
إلا أن زمن الصمت هذا ما كان إلا صرخة  
في وجه مجتمع قذتها الكاتبة من جمر  
حبرها وإحساسها بالظلم، هذا الجمر  
برأيي لن يستحيل رماداً أبداً لأن ثمرة  
وعي اجتماعي يتأجج في حبرها.

بالمثل العليا والأخلاق، فإذا أرادت ليلى  
العثمان في هذه الرواية أن تصوّر فعلاً  
مشيناً فإنها تتوارى خلف الرمزية بحيث  
يصل المشهد إلى ذهن المتلقي دون ابتذال  
وتحريك لنوازع جنسية. ولعل السؤال  
الذي يشكل نوعاً من المفارقة: كيف لهذا  
القلب الذي يعج بحب عظيم سفحه أمام  
العبد عطية أن يرفضه ؟ ألن حاملته  
تذكره بما أجبر عليه من قبل سيده ؟ فلا  
يستطيع إلا أن يكون عبداً رغم نيله صك  
حريته وتنشقه رائحة المال الذي يجري

صمت الفراشات - رواية  
ليلى العثمان - دار الآداب  
الطبعة الثانية عام 2008

## الثقافي والجمالي المعرفي في تحولات الوعي الروائي

"عين الهر نموذجاً"

بقلم: أماني العاقل\*\*

### ● د. شهلا العجيلي تحكي رحلة الخلاص من خلال مناقشة عقلية للبطل "أيوب".

تستدعي تجربة الوعي الفردي في العمل الأدبي إعادة ترسيم الحدود مع مفردات العالم، وهذا الترسيم يكون بإعادة صياغة مفرداتنا الوجودية استناداً إلى مرجعيات ثقافية حاضرة في الذهن، نعقلها، ونفكر بها، ثم نتبناها في معجمنا، وهذا ما وعته نساء رواية "عين الهر" للروائية السورية د. شهلا العجيلي، حيث جاءت "الرواية" مفكّرة، في حين كانت "أيوب" في سياق المفكر به، إلى أن امتلكت حكايات جعلتها تؤمن وتعقل، وتريد وتكره، وتعيد صياغة مفردات عالمها، وهذا ما ستحاول هذه الدراسة قراءته من خلال استجلاء المكونات الثقافية والمعرفية والجمالية للنص .

أولاً: المكونات الثقافية للوعي الجمالي والمعرفي

يقدم نص "عين الهر" نموذج "أيوب" في أيقونة "الوعي الفردي التجريبي" فقد جاء هذا الوعي نتيجة تجربة مباشرة مع وعي الجماعة، فكانت ذاتها متذبذبة بين الدخول في عباءة الجمعي والخروج عنها، فأيوب التي حرمت من المدرسة في طفولتها، وتزوجت بشكل نسقي يقدم الولاء للجماعة المكرّسة لزواج الجسد أولاً، استطاعت أن تنفذ إلى عالم أكثر نورانية وروحانية تطل عليه من سطح منزل زوجها حيث كانت تقام حلقات الذكر، فكان اللجوء إلى هذا العالم رغبة في امتلاك وعي جديد يتوق إلى جماعة يستظل بظلها. وإعلاناً عن حالة تحرر من قيد الجسد وارتقاء إلى ما هو روحاني خالص يبرئ هذه الذات من آلامها وقهرها، من هذه الرؤيا أطلت أولى لحظات

\* رواية للكاتبة السورية د. شهلا العجيلي ط2/2009م عن الهيئة العامة للقصور والثقافة- القاهرة. وحازت على جائزة الدولة الأردنية للعام 2009م.

\* كاتبة من سوريا.

..كان جسدي قد خلا من أي إحساس  
سوى القشعريرة والاشمئزاز، كأنني  
أرتكب إثماً، كمن ينتهك حرمة المقدسات،  
هكذا شعرت!

...كيف نحب ولا نريد ونريد ولا نحب؟  
..لقد أمره الشيخ الكبير أن يطلقني،  
فهو لا يرضى أن أكون ضرة لابنته وزوجة  
أب لأحفاده. وكان أمر الشيخ الكبير  
مفعولاً". (٢)

فالتصوف خادع إذا! وذو العينين الضيقتين  
بدأ روحاً وانتهى جسداً يستجيب لأوامر  
الشيخ وإرادته، ولم يرتق (ذو العينين  
الضيقتين) إلى المستوى الفكري الذي  
يسمح له بأن يقول (لا)، لأن صناعة  
الأوثان تقتضي شخصاً نسلماً له ذواتاً  
ليوصلنا إلى حبيبنا ومعشوقنا، فالرؤية  
من هنا موضوعية وعادلة، وأيوبة التي  
خسرت (ذو العينين الضيقتين) ووقعت  
في ديدن الممارسة العملية، عندما  
تزوّجت به، ربحت من طرف آخر بناء  
ذاتها لتحتفظ بداخلها بما يلائم وعيها  
من نفحات الإيمان الطاهرة.

مع عالم الأحجار الكريمة تتكرر التجربة  
بسياق آخر مع تاجر المجوهرات الذي  
شدّها بأناقته ورجولته، ولم يكن روحاً  
كالذي سبقه، لقد كان جسداً، لكنه مزيف  
أيضاً، فبعد فيض كلماته أهداها حجراً  
كريماً اسمه (عين الهر) وسافر، لينكشف  
بعد فترة أمر سرقة للمجوهرات من  
الورشة التي كانت تعمل بها.

الثقافي المتبلور في الجمالي، فكان هذا  
الجمال الروحي الشجي الألحان، جمالاً  
ثقافياً فاعلاً كشف لأيوبة عن دهشة  
لحظات الحرية الداخلية، ليأتي طلاقها  
من زوجها أول فعل تتخذه أيوبة:

"غناء شجيّ جداً، جلست على كرسي  
منخفض أستمع، وأراقب السماء. ...  
ما أعذب تلك الأصوات! كانت تتسلّل مع  
النسيم إلى قلبي، فتسري في جسدي  
رعدة ناعمة مثيرة، ورغمما عني، يتجمّع  
الدمع في عيني" (١)

من هنا بدأت (أيوبة) رحلة خلاصها  
الفردية مع الفن واللغة حيث الأشعار  
الصوفية، فالفن قادرٌ على تخليصنا  
من آلامنا وجعل حياتنا أقلّ شقاءً، ذلك  
الشعر الصوفي الذي بدأ يصوغ من  
(أيوبة) الطفلة (أيوبة) عارفة ومدركة لهذا  
الكون بما يتناسب مع ثقافتها البسيطة،  
لتحمل أول أدوات الإحساس بالعالم،  
ولأنها الأدوات الأولى فقط، وقعت مرة  
أخرى في بوتقة الجماعة، عندما تحوّل  
هذا التحرر والعشق الروحاني إلى قيد  
جسدي يحكمه زواجها بـ "ذو العينين  
الضيقتين" الرجل الصوفي العارف الذي  
تزوّجته ليطلقها فيدوّن صدمة جديدة  
جعلتها في مأزق إعادة صياغة الرؤى:

"حب: ...حين دخل عليّ أضيء المكان  
ومألّته رائحة المسك، بدا مؤثراً بالبياض  
فرددت في نفسي: ما شاء الله، لا قوة إلا  
بالله.



في الأحجار الكريمة، فتصبح خبيرة بها، وتساfer إلى برج العرب، لتكون عند عودتها إلى حلب مقصداً للراوية الكاتبة التي جاءت تطلب منها صياغة عقدٍ من المرجان.

ثانياً: صراع الذات المقهورة في مواجهة الآخر المهيمن  
قدم نص "عين الهر" ثلاثة نماذج نسوية مقهورة في مواجهة الآخر الذكوري المهيمن وهي "أيوبة" و "أوديت" و "والدة أيوبة"

لعلنا نبدأ مع "أيوبة" أو ((الصبر في نموذج امرأة))، وهذا ما توحى به دلالات الاسم عند التلقي الأول لما له من دلالة دينية ثقافية متواشجة مع النبي "أيوب" الذي صبر على ابتلاء الله، كما صبرت "أيوبة" على ابتلائها الذي ورثت السكوت عنه من جداتها فنشأت أيوبة الطفلة على فكرة الفوارق بين الجنسين بناءً على أسس ثقافية اجتماعية

وتبدأ أساليب التمييز منذ البداية عندما نشأت وأخواتها على فكرة أنهن بنات دون أخ ذكر :

"ليس لدينا ولد ذكر :

كنّا بنات خمساً، لا ذكر بيننا سوى والدي الديك الوحيد، وكان الأمر يؤرقه. معه نقود ولطالما هدّد أُمي بالزواج". (٥)

فقد ولد الصراع الداخلي في أعماق الطفلة من المقارنات التي كانت تعقدها بين الذكورة والأنوثة، انعكس ذلك على

"فحصنا أحجارنا، كانت كلّها أصيلة، ثمينة، أو كريمة، إلا حجرتي، (عين الهر)، التي أهداني إياها، فقد كانت الوحيدة المزيفة". (٣)

لقد تجاوزت أيوبة كل قبح المزيف، لتتصالح مع مفهوم البطولي الذي تُمدّحت لأجله، هذا التجاوز هو باعقادي هو من بنية رؤيا ، يقابله الانكفاء إلى العالم الداخلي بروح ناضجة ومعرفة متمكنة، لتتطلق متجاوزة لهذا العالم بأكمله.

هذا التجاوز كما يرى لوكاتش هو في وعي الروائي أولاً ، فهذا العالم بينه وبين البطل هوّة كبيرة، يتجاوز الروائي في وعي شخصياته ويجعل من هذا التجاوز المرجع الجمالي للإبداع الروائي، وبهذا المعنى فإن الشكل الروائي يعبر عن مضمون جوهري يفتش عن الأصلي، ولكن بصيغة مجردة. (٤)

وهذا ما يمكن بحثه من حيّز الجمالي والمعرفي، إذ جاء الجمالي المتمثل في الشعر والرقص الصوفي، مفتاحاً للمعرفي، مما يعيد العلاقة بين الجمال والمعرفة، فالجماليات الصوفية بما فيها من أشعار و نقر على الدفوف، ورقص للمولوية، ليست للاستمتاع فقط، أو للتصالح مع الذاكرة الثقافية الشعبية، إنما جاءت من أجل إحياء قلب أيوبة، وفتح آفاقها نحو عالم معرفي لتبدأ بالتفكير بنيل الشهادة الثانوية ثم البحث

ذاتين مقهورتين الأولى كاملة الانهزام  
في نموذج "الأم" والثانية مشروع نسوي  
انهزامي في مواجهة الهيمنة الذكورية.

لذلك كانت أيوبة ذاتاً مقهورة واعية  
وباحثة حائرة بين الخروج على النسق  
أو الاختباء في عباته، في حين كانت  
"الأم" ذاتاً مقهورة مطمئنة إلى قهرها  
وملتحمة مع البنية الاجتماعية السائدة  
فكان صبرها من أجل الاستمرار والبقاء  
في عباءة النسق.

وقد يطالعا في نموذج الأم مستقبل  
"أيوبة" الطفلة، والسليل الشرعي لولادة  
المهمش داخل مؤسسة البيت هذا  
النموذج المتصالح مع نفسه والساکن إلى  
العالم الخارجي والذي لا يتردد إلى ذهنه  
أي خاطر لاقتحام البنية المهيمنة المتمثلة  
بالأب، بل كانت الأم نموذجاً مغرقاً في  
استرضائه

"ويدخل أبي كالضبع، كان مجرد وجوده  
في المنزل يجعل الجميع في حالة توتر،  
صامت، وغاضب بلا سبب..

"أمي مسؤولة بشكل كبير عما يحدث  
لها ولنا. مسؤولة بسليبتها، بهدوتها،  
بطاعتها" (٧)

لكن "أيوبة" جاءت واعية للنماذج النسائية  
التي تحيط بها مما جعل ذاتها تقوم على  
إدراك العلاقة مع العالم، وما هي وظيفتها  
ومهمتها في هذا العالم،

ويأتي الفن الذي يحررنا من الداخل  
ليخلق بطولاً من نماذج المساكن، فوعي

نموذج الأم التي كانت ترى فيها الحب  
والضعف فكانت أمها بين ذكر حاضر  
يتمثل في نموذج "الأب" وذكر "غائب"  
يتمثل في نموذج وليد منتظر ذات يوم،  
يعيد لها وجودها المسلوب في مواجهة  
خطاب الوعي الجمعي، ولعل مسألة  
انتظار الذكر هي مسألة ثقافية نسقية  
حرسها مؤسسة الثقافة عبر التاريخ  
من أجل الحفاظ على هيمنة الذكورة  
في مواجهة الأنوثة في بعض الأنساق  
الاجتماعية، فالذاكرة الثقافية مبنية  
منذ الطفولة على هذا الخطاب الذي  
كان يلقى مواجهة داخلية لا تجرؤ على  
الخروج إلى السطح والتعبير لما يحيط  
بأيوبة من مواجهات مهيمنة، تقول:

"ما الفرق بين الصبي والبنت؟ شعرها  
طويل، شعره قصير، البنت أجمل،  
وعندها أشياء كثيرة وجميلة، أثواب،  
وأدوات زينة وأصباغ، الصبي ماذا عنده!  
البنت عندما تكبر تصبح عروساً، ترتدي  
فستاناً أبيض، وتصير حاملاً أيضاً.  
الصبي لا يصبح شيئاً، بل يذهب إلى  
العسكرية، الحمد لله أفني بنت!

ولكن أبي يريد الولد، وأمي تقول: ليتزوج،  
فريما نخلص منه، ثم تبكي... (٦)

هذه المناقشة العقلية لأيوبة التي كانت  
تسردها من طفولتها تبين لنا مواجهة  
للمهمش وعودة إليه، فهي حالة التذبذب  
البريئة واللاواعية بين الانتماء وعدم  
الانتماء لخطاب المهيمن، لكن الوعي  
الجمعي كان غالباً في النهاية مخلفاً

أحياناً. المرات القليلة التي أراه يضحك فيها كانت عندما تزورنا أوديت" (٨)

أعطت "أوديت" النص نضجاً في النمذجة النسوية، فكانت الغد الواعي بالنسبة لأيوبه، بل إن "أيوبه" تجاوزت هذا النموذج عندما لم تستسلم أو تهرب، وواجهت الواقع وصبرت على ألم المواجهة، مما خلق منها نموذجاً روائياً متكاملًا لم تكن "أوديت" تصلح له .

ولذلك كانت أوديت وأيوبه وجهين لامرأة واحدة، لكن أيوبه كانت أصلح في المواجهة، فإذا كانت "أيوبه الطفلة" نموذج قلق الوعي في الخروج على النسق أو العودة إليه، فإن المعرفي والجمالي خلق من "أيوبه" نموذجاً في انقلاب القلق إلى يقين.

ثالثاً. ممارسة الوعي في النص

الوعي الاجتماعي وفتح ملفات الفساد الاجتماعي

"هل الكتابة انفتاح على مجتمع؟".

رغم تداخل المسارات في نص "عين الهر" بين الجمالي الروحي، والمعرفي، والأخلاقي، والديني، لكنها تدرج في النهاية تحت مسمى الوعي الاجتماعي، "والوعي الاجتماعي ليس ضبابياً موجوداً خارج الوعي الفردي أو منفصلاً عنه، إنه موجود في رؤوس الأفراد، ولكن ما يميزه من الوعي الفردي هو أنه منظومات عامة من الأفكار والنظريات والمواقف تجاه مجمل جوانب الحياة" (٩)، فالوعي الاجتماعي قد يكون في فكر المبدع يبيته

"أيوبه" الذي يحاصر أنفاسها وكلماتها هو شرارة للوجود، وقد تحول من المادي إلى المجرد، ومن الثقافي المعنى إلى المعرفي المبصر، ليصنع الوعي والإيمان والمعرفة ثالوثاً تطل منه أيوبه على العالم، ويتعزز ذلك مع نموذج "أوديت" الذي جاء مغايراً للوجوه النسوية في حياة أيوبه، لانتمائها إلى نسق ديني مغاير وهو "المسيحية"، رغم كون أوديت ضحية لهيمنة الوعي الجمعي الشعبي في هذا النسق منذ بداية حياتها عندما أحبت رجلاً وهربت معه إلى حلب، فأدركها أهلها وحجروا عليها بمساندة الكنيسة مما جعل حبيبها يغادر هرباً ويتزوج!

فخرجت (أوديت) واعية لما تريد فتقبلها الحارة الشعبية لقباعتها بأنها من نسق مختلف، فكوّنت نموذجاً للشخصية الفاعلة الخارجة عن مفهوم الجماعة التي تنتمي إلى نسق مغاير لها فتغدو حكيمة الحي، تلجأ إليها النساء والرجال لتحل لهم مشاكلهم، فكانت النموذج الأكثر وعياً في النماذج النسوية وهذا الوعي جاء بعد تجربة مريرة لخصتها الساردة "أيوبه" بقولها :

"أوديت كانت جارتنا في الحارة، امرأة ستينية، عانس، كانت محبوبة من قبل الجميع قوية، تمون على الكل، كنا نشعر أنها بركة الحارة، تحكي لنا الحكايات... حتى إن أبي كان يحبها، أخالها الوحيدة التي تستطيع أن تتكلم معه، كان يسمعها دائماً ويصمت عندما تقرأه



الذي كان نصيبها منه مزيقاً عندما تجلّى لها في (ذو العينين الضيقتين)، وعالم الأحجار الكريمة البراقة والذي تجلّى لها بتاجر المجوهرات وامتلاكها لأول جوهرة في حياتها لتكون مزيقة، والعالم الثالث والأخير، هو عالم المال والشراء في حلب، حيث تجلّى زيفه لها في أسرة تجار الخيط.

((كنت قد بدأت أحب عالمهنّ، وأسّمتع فيه. عالم غريب: بذخ، وترف، وألبسة، وأطعمة، ودلال، وطرب، ورقص، كانت المرأة تقدّم لي الهدايا بين الحين والآخر، وتعاملني كأنني فرد من العائلة، وتدعوني إلى غداء أو عشاء، أو حفلة في بيتها.)) (١١)

((في زيارة إلى بيتها على غير موعد وجدت السيدة منفردة مع صديقتين لها في وضع أثار حفيظتي، وأخافني في الوقت ذاته. وكأنها سكرى! ثمّ اقتربت مني،... رحت أضربها وأشتمها وأهددها بالفضيحة.. وجدت نفسي متهمة بسرقتها وبإغواء ولدها واستغلاله يعني "ضريني ويكي وسبقني واشتكي") (١٢) لقد سقطت التسميات أمام وطأة الفعل وحقيقته، ولم يعد، "عين الهر" بعد الفحص حجراً كريماً، ولا السيدة الحلبية لطيفة، بل عادت أيوبة إلى ذاتها متمسكة بمقولة "الله أكبر".

من هنا تتفتح بنية النص على المجتمع بكل انتماءاته وطبقاته، بنظرة واعية

في شخصيات نصه، فيأتي في نص "عين الهر" كاشفاً عن ملفات الفساد الأخلاقي، من خلال:

- أيوبة ودخولها عالم المجوهرات، ثمّ التعرف على عائلة حلبية نساؤها منحرفات.

- الرأوية التي تعنى بالتفاصيل، وتدخل في قضايا البيروقراطية والرشوة وعالم الإنترنت الخادع.

ويتجلّى عالم المجوهرات برّاقاً كبيرق البنيات الاجتماعية التي تتعامل معها أيوبة بل ربما تحمل خداعاً ينم عن جوهر غير كريم.

((طوال عمري أعرف أنّ العيديّة في أحسن الأحوال لا تزيد على الألف، أو ألفي ليرة، أمّا عيديّات بمئات الألوف، فلم أسمع عنها في حياتي، هل نحن في "حلب"، أم في "ألف حلب وحلب") (١٠).

بينما تشكل المفارقة عند اكتشاف أيوبة للتصدّع الأخلاقي في بنیان هذه العائلة، من خلال نساؤها غير السويّات، والمفارقة الكليّة و الأشمل هي "الوعي الديني" بين الدين والتدين، فما يوجي بالدين والنقاء الروحي قد يكشف زيف بريقه عند أول تجربة، ويكشف زيف انتمائه إلى الدين بوصفه فعّالية روحية تدعو إلى الخير والحب والتواصل مع الناس. ثلاث حكايات نسجت من أيوبة نموذجاً للصبر ومواجهة زيف العالم، عالم النسق الصوفي برؤيته الشعبية

تكشف زيفها وتبحث في خفاياها، فمن خلف عيني (أيوبة) نلاحظ عمل الفكر والتوعي والعقل، في عملية تشترك فيها القدرات المعرفية كلها، وما العمل الفني إلا شكل من أشكال وعي العالم، وطريقة من الطرق لرؤية الواقع الإنساني (١٣).

في حين نطلّ من خلف عيني (الراويّة) على ملفات الفساد والبيروقراطية في دوائر الدولة، و معاناة المدن النامية والنائية، ومنها "الرقّة":

(( المشكلة هي أنّ ملفّ الفساد الذي فُتح في سائر أنحاء الوطن، أُغلق عند مدينتي، لأنّ أمر الفساد فيها فاق قدرة العقول المسؤولة عنه في العاصمة على البحث، إذ لم تعرف بدايته من نهايته، الكلّ متورّط، بما فيهم أهل العاصمة، ولا يمكن أن تُحلّ الأمور إلا بقضاء إلهي، هذا ما تشير إليه مجريّات الأمور حتى اليوم)) (١٤)

((جنّ جنوني! مدينتي صارت مقبرة لمخلفات..

المرض والموت يعيشان معنا، ماذا نحن؟ الآننا طيبون في مدينة نائية! أيجرؤ أحد على دفن مثل هذه المخلفات قرب العاصمة أو قرب مدينة أخرى؟)) (١٥)

هذه المواجهة مع الفساد في الرواية تنبئ بأن الأديب مازال متمسكاً بقضايا الحاضر، وفي هذا دلالة على أن الحضور الصوفي في النص ليس هروباً من الواقع، بل انفتاحاً على عوالم جديدة، لا ينسحب إليها النصّ بكليته، وإنما

يبقى جزء منه يبحث في قضايا المجتمع، والواقع، ويطرح المغيب والمسكوت عنه، فيأتي حضور موظف البلدية الذي يعرقل الأمور فقداناً لقيمة الأمانة والشرف، ويأتي ذكر المخلفات المدفونة بجانب النهر بحثاً عن قيم الوطنية والانتماء وحسّ المسؤولية، لقد حملت أيوبة والراويّة مسؤولية البحث عن القيمة، والعمل على إعادة تأصيلها في عالم متدهور، عالم مزيف كالإنترنت الذي تكشف (الراويّة) زيفه من خلال حرف خاطئ في عنوان البريد الإلكتروني لحبيبها الذي ترأسه، فاكشفت بأنها ترأس شخصاً آخر، هذا الزيف ذاته وجدته أيوبة في عالم المجوهرات، وعالم الطبقات المترفة التي امتنعت تجارة غير نظيفة وراء تجارة الخيط، وحملت نساؤها انحلالاً أخلاقياً خلف سواد العباءات التي يحتمين بها.

وقد جاء الانتصار للقيمة في العودة إلى الذات، ومتابعة الحياة مع يقين وإيمان بالله، فأأيوبة لن تلجأ إلى أحد بعد تجاربها، بعد أن أدركت زيف الأصدقاء، وزيف العالم الذي يدّعي الروحانية، وزيف "عين الهر" عند أول جهاز اختبار. ربما تعبر أيوبة إلى تجاربنا، وتجعلنا نعيد النظر بمن حولنا، وتجعلنا ندرك بأن فقدان الأصدقاء وانهيار صورهم لا تعني إلا أنّ عالماً أكثر جمالاً بانتظارنا، وبأنّ التعلم من تجاربنا يفضي بأن نعود إلى الداخل، ونبحث في ذاتنا، هذه رسالة مفتوحة يحملها النص، قد تعيد التوازن بين ذات المتلقي والآخر.

- المصادر والمراجع:
١. العجيلي، شهلا، عين الهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٦
  ٢. المصدر السابق ص ١١٠/١٠٩
  ٣. المصدر السابق، ص ١٣٤
  ٤. السدراج، فيصل، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٩م/ ص ١٣٤
  ٥. العجيلي، شهلا، عين الهر، ص ٤٨
  ٦. العجيلي، شهلا، عين الهر، ص ٤٧
  ٧. المصدر السابق ص ٧١
  ٨. المرجع السابق، ص ٦٠
  ٩. المرعي، فؤاد، بحوث نظرية في الأدب والفن، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٨، ص ٨٣
  ١٠. العجيلي، شهلا، عين الهر، ص ١٤٢
  ١١. المصدر السابق، ص ١٤٩
  ١٢. المصدر السابق، ص ١٥٠
  ١٣. المرعي، فؤاد، بحوث نظرية في الأدب والفن، ص ٨٢، ٨٩
  ١٤. العجيلي، شهلا، عين الهر، ص ٣٢
  ١٥. المصدر السابق، ص ٣٥





## السرد والتجريب في الفعل القصصي عند مليكة نجيب..

### "مجموعة" السماوي نموذجاً

بقلم: محمد بوشیخة

تمهيد

نتساءلُ بدايةً عن نوع القصة التي تكتبها مليكة نجيب، أهي الحديثة أم الجديدة ؟..، علماً أن الفرق بين الترتيبين/ الفارق بين النوعين ليس كفيلاً بأن يجعل القارئ - حسب رأينا - بقادر على تصنيف قصص المبدعة، علماً أن القصة الجديدة لا تعني ذلك الارتباط الوثيق بما هو متأخر زمنياً، "فما كل متأخر يحوز صفتها وما كل متقدم يضيعها" (١).

التفريق بين النوعين ليس ترفاً نقدياً؛ إنما لما تشهده الساحة النقدية أخيراً، في شكل مقالات متفرقة، من استعمالهما في وجوه متقلبة، وكثيراً متشابهة، وإذا كان النوعان معاً يظهران اختلافهما مع "القصة العروضية"، فالأمر بينهما لا يعدو كذلك؛ إذ سماتهما الفنية تتأخى إلا فيما نذر. فقصة الثمانينيات جعلت من مفهوم التجريب جواداً تمتطيه؛ ومن ثم شكّل هذا العقد الزمني "فضاءً لانتشاره بشكل كبير" (٢)، في حين نوع قصاصو التسعينيات (القصة الجديدة) من آلائهم وآليات سفرهم الأسلوبية، حتى إنهم شرحوا النصّ وجربوا في التجريب ذاته، وقد يأتي الحديث لربما معهم عن "مابعد التجريب"، ونحن في دولا ب ما بعد الحداثة.

فالقول إنّ القصة القصيرة في العقدين الأخيرين (التسعينيات حتى الآن) حملت رؤية جديدة (٣) دعوة صريحة أن هناك تجاوزاً لقصة الثمانينيات، أما ما قبل فلا مجال للجدال فيه؛ وإن كان من النقاد - عبد الرحيم المودن - من يعود بتسمية

\* كاتب من المغرب

## الحوار عند مليكة نجيب هو أشبه بالحوار المتأثر بنظرية التحليل النفسي.

القصة الجديدة، مفهوماً وبناءً وصياغةً إلى السبعينيات، ويبقى الجديد في ثياب هذا النوع من القص في مدى تحطيمه للنموذج التيموري على مستوى البناء (٤).

ارتبط مفهوم القصة الجديدة أيضاً بمحدد التحول؛ فكثر الحديث عن سمات هذا الأخير، فهو المرتبط بـ "القصة التي تتأبط المغامرة وترضاها ديناً بالمعنى الطقوسي .. وتركب موجة التجريب فتتشعُ بسمات أجناس تعبيرية مجاورة" (٥)، وهو الطوفان الذي شمل "الموضوعات، الصيغ، أدوات إنجار الفعل القصصي" (٦)، كما أنه الذي تساق و "تطور الكتابة القصصية النسائية؛ حيث أصبحت ماتكتبه الكاتبات أكثر جرأة وأكثر محافظة على الأدوات الفنية" (٧).

في الضفة الأخرى هنالك من يعتبر التحول ذا جانبين، يمكن أن يطفو على السطح السليبي منه على الإيجابي، وبه لا يعدو التحول مرادفاً للتقدم، كما أنه ليس كل من يكتب القصة حالياً يكتب القصة التجريبية، ذلك أنه في نفس الفترة التاريخية قد تتعايش مختلف أنماط الكتابة القصصية" (٨). ويذهب

الناقد عبد العاطي الزياتي في درسه وتدارسه لهذا التحول إلى حد التحذير من مغبة التجريب دونما أشرة محكمة؛ "لأن قدرأ وافرأ من المحاولات القصصية ظلت تمارس ركضاً مجانياً أحياناً وراء التقنيات والأدوات التجميلية دونما وفاء حقيقي بشروط الكتابة ومسؤولياتها الفنية" (٩)، مما قد يجعل من "حقل القصة القصيرة أرضاً لأمالك لها" (١٠). هذه الأضواء الحمراء، كما هذا التوصيف المباشر لحالة القصة القصيرة الجديدة وأحوال مريديها، ألا يعدو مدعاة لسك تقنين ورغبة في حبس أنفاس تتشرب من شعار العوفي "لكل كاتب الحق في أن يخلق ما يستطيع من الأشكال التي لا توجد في الأدب" (١١).

مغامرات التجريب من خلال تقنيات سردية

أولاً، وتحقيقاً للربط بين ماسبق، لأجل تبينه في مكتوب مليكة نجيب، وبين علاقة ذلك كله بالكتابة النسائية، نود الإشارة إلى أمر استوقفنا إثر حديث العوفي في كتابه "مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية" عن العروض القصصية وتقسيمه للنصوص التي تمثلها من حيث بنائها السردية إلى: نصوص ذات بنية مثلثة / مستديرة / حلزونية / خطية، فكان النوع الأخير، الخطي أو اللابنائي بمثابة "بنية جنينية وسديمية لم تتخلق ولم تختمر بعد، هي مشروع بنية" (١٢)، وكان أيضاً أن مثل الناقد لهذا

النوع بنصوص نسائية؛ "بداية الطريق" و "الشيخ والأرض" لخناثة بنونة ثم "أمطار" لرفيقة الطبيعة، وكأنّ لسان حاله يحدثنا إضماراً عن سبق المرأة الكاتبة لهذه المغامرة من التجريب. نعم، النصوص نوعٌ ضمن العروض القصصي، لكنها تنحو في اتجاه تأسيس مشروع لم تتضح معالمه بعد، فهي "صنيعٌ يشكل استقرازا لما هو مألوفٌ ومعروفٌ من قواعد وقوانين سردية وبنائية، ودعوة غير واعية أو غير مباشرة لإعادة صياغة وتجديد الأسئلة القصصية" (١٣).

ثانياً: التقنيات السردية

أ- تقنية الحوار:

قد يطغى الحوار مع النصوص القصصية العروضية وقد يكتسي صبغة الحضور المحتشم، وفي الحالتين معاً يُشرعن الحديث عن حوار مؤسّس للسرد أو متمم له؛ بتعبير نجيب العوفي.

ولأنّ القصّة الجديدة مجرّبة في كلّ تجلياتها السردية، كذلك الأمر ممسّ تقنيّة الحوار، فبات هذا الأخير متداخلاً ومُتماوِجاً مع السرد، وجاز القول إنّنا مع: حوار سردي أو سرد حوار.

الحوار عند مليكة نجيب هو أشبه بالحوار المتأثر بنظرية التحليل النفسي، ثمّ ألا يجوز نعتّه ب: "الحوار المخلوط بالارتجاع الفني" تقنية الاسترجاع؛ التي تلجأ إليها الشخصية القصصية حين تسترجع، عبر التذكّر، أحداثاً فتدخل في نظام جديد من الزمن" (١٤). ورد في

المجموعة: "أتذكّر الآن ثورة زوجي وأوامره الحانقةً بهمحو آثار الحنّاء، أكّد أنه يهقّت لونها، رائحتها، بصماتٍ قد تتركها على جسده أو على الفراش..." (١٥)، وفي مقطع آخر: "فرحتُ عندما بدأ صدري يتحرّك وينمو، انتشيتُ وأنا أرمي براعم أنثى تتفتح وتوقّ لمستقبل فياض بالعتاء والحب" (١٦)، والأمثلة عن هذا كثيرة.

الحوار - السارد في هذا النص مثلاً يمتطي جواد الحكي ضمن خمس فقرات متتابعة، على طول مقاسها السطري، "أتذكّر أن زوجي عاف الحنّاء، وعاف مضجعي (..... إلى .....). حملتُ رضيعي بين رموشي وحلقتُ به فوق أشجار مضيئة الأغصان تناسيتُ معها السرداب الحالك" صفحات: ٦٢ - ٦٣ - ٦٤، من قصة الثدي الملفوف ليصنع بعدها القارئ، تقطيعاً لخطية السرد الحوار ب "كيف تنغصت حياتك بعد هذه السعادة؟ هل لبعض الأطراف يد في بلبله سكينتك؟" (١٧).

يظهر إذن أن السرد يقوم ب "دور تبادل المنفعة مع الحوار في تفاعل وانسجام لكسر التعاقب المتسلسل المثير للإيقاع الرتيب الناشئ عن تناوب شخصيتين على الحدث" (١٨)، عدا في مقطع واحد داخل نصّ بأكمله: ذاك المعتمد على العلامة المتبوغرافية المتتالية (١٩).

استخدام الضمير في صيغته الثلاثة، المتكلم/ الغائب/ المخاطب، داخل شبكة النص الواحد، في نوع من التراتبية



"الطَّيَّارَةُ طَيْرِي بَيَّا ×× عند سيد النبي  
العَزِيزِ عَلِيٍّ"، ص: ١٢، قصة السماوي.  
المقطعان معاً، يعودان بالقارئ إلى تلك  
التعويذات الخرافية للجدات، كما عاد  
بالساردة - البطلة داخل فضاء نص  
السماوي بفعل "تيمة التذكر" إلى دهايز  
جدتها.

ليس فقط يدافع الاستعمال الدارجي  
يُدرِكُ القارئُ ذاك الامتداد وتلك العلاقة  
التي تجمع بين الساردة وجدتها؛ إنما  
يتبدى ذلك من خلال:

- نشاطات يدوية: غزلُ الصُوف مثلاً  
"تَتَقَلُّ الكوماتُ الناصعةُ البياضُ من  
خارج الطائفة إلى رأسها لتحملها إلى  
كومات صوف ترعرعت بين أحضانها  
..." (٢٣).

- استحضارُ مقامات الأولياء وماله  
علاقةً بتلك الكرامات، في صياغة لا تخلو  
من سخرية: "تدافع الجدة عن ذلك ولا  
تتردد في انتزاع نعلها وتلمس قدميها  
بلطف متسائلة: أليست هاته أقدام  
صبيّة؟ اقتربي، المسي بيديك، برفق،  
حتى لاتخدشي ليونتها بأظافرك" (٢٤).

وليتوضّح لنا أكثرُ بعدُ "تيمة التذكر"  
الذي يحتوي به نص "السماوي"، نقرأ  
"يتقلُّ خاطرُ الحفيدة من أحضان الجدة  
الضارب في الزمان، ويعود على أعقابها  
مرتبكاً لذكر الموت ليلتحق بصاحبته التي  
عدلت من جلسيتها، وسحبت من عينها  
قطعة الثوب" (٢٥).

**في شكل احتفاء غنائي  
باللغة الدارجة، داخل النص  
القصصي تختم القاصة نصّ  
السماوي بمقطع قد يشكل  
بؤرة للنص كله.. تقنية يشتغل  
عليها كتاب آخرون جدد وهم  
يمتطون جواد التجريب.**

المُحسوبة أحياناً، يُكسبُ النصُّ طابعَ  
الاختلاف عن النصوص التي يهيمنُ  
فيها ضميرٌ عن آخر (٢٠) .. يتجلى هذا  
الاستخدامُ المتنوعُ بوضوح في نصّي:  
"جنة بالمزاد" و "الثدي الملفوف" (٢١).

كلُّ هذه الاعتبارات السابقة، إذن، تجعلُ  
من الحوار عند مليكة نجيب "يتبسُّ"  
ببنية السرد فيندمج بها، مؤدياً إلى  
صياغة سردية موحدة، ويكون الكلامُ  
غير المباشر من الحوار أكثر اندماجاً  
بالسرد (٢٢).

**ب- تقنية توظيف التراث "الثقافة  
الشعبية"**

استعمالُ الدارجي في اللعبة القصصية  
ليس جديداً، إنما توظيفه بحمولته  
الطقوسية: لأجل إكساب النص بُعداً  
عميقاً في امتداده الزمني والديني هو  
الطُفرة التي تُكسبه جدّة:

"أرجالُ البلاد، أموالاي بوشعيب، آلا  
عائشة البحرية، احموني راني في  
داركم"، ص: ١١، قصة السماوي.

كائنات تقدّم نفسها قرباناً بكل إرادة ورغبة" (٢٧).

#### د- تقنية الميثاقص

تظهر هذه اللغة المعجونة بالأفكار أو التنظير في قوالب مختلفة عند الكاتبة مليكة نجيب، فهي تارةً أشتغال على موضوعة معينة، داخل فضاء النص القصصي، تيمة الأسماء مثلاً في قصة "يوم السعد".

- أسماء الأنترنت: في نوع من السخرية من استعمالها، واكتشاف لعبتها، المرتبطة أحياناً باللاواقع "تتّين يضاجع سلحفاة" (٢٨) والحلم أحياناً أخرى: "هي تقدّس لغة الضاد، وتحلم بأن تتوحّد المفردات والمعاني لمواجهة التأويلات التي تُعَبِّها" (٢٩).

- أسماء الأبراج: في قولبة القلب؛ إذ العقارب تتكلمش والعذراء تتعهر والأسد يركع، لتركع معه الشخصية القصصية هي الأخرى؛ إذ هو برجها.

يتوضّع اشتغال الكاتبة على "تيمة الاسم" أكثر في قالب قصصي، من منطلق اللغة الميثاقصية لما تذهب إلى حد القول على لسان الشخصية القصصية "ضياغ المنعوت بين تعدّد واختلاف النعوت. وضياغ الزمن في فكّ طلاسّم المفهوم" (٣٠)، بعده تترجّل أسلوباً، لتتوقّف عند أسماء بعينها، محاولةً تشريح جسدها، وفكّ طلاسّمها (العاطفة، السياسة، البيت)، في علاقتها بعنوان القصة يوم السعد؛ المرتبط أساساً بمنطقي: "للأسماء بطش

وفي شكل احتفاء غنائي باللغة الدارجة، داخل النص القصصي تختّم القاصّة نصّ السماوي بمقطع قد يشكل بؤرة للنص كله .. تقنية يشتغل عليها كاتب آخرون جدّد وهم يمتطون جواد التجريب، القاص عبد العزيز الراشدي مثلاً في نص: "دموع القمر"، يختلفان فقط في الابتداء بالمقطع أو الانتهاء إليه أو جعله جناحي النص؛ في البداية والنهاية معاً.

#### ج- الاشتغال على البعد اللغوي سيمائياً

لما نقرأ للكاتبة: "عندما دلفت من باب الطائرة منحنية كي لاتصطدم قمة رأسها بالسقف، شعرت بالطائرة سمكة قرش" (٢٦)، أو قولها، ضمن نفس القصة "وضعت فوق عينيها قطعة قماش تساعدّها على الارتخاء، ورأت بعد ذلك السّواد يتخلّل المجال الضيق للأجسام القرش" .. قلت لما نقرأ هذا نستحضر علاقة سيميائية تربط بين: الطائرة + القرش + السماوي (العنوان).

الطائرة: (للتدليل على الطيران في فضاء أعلى، قرب السّما؛ تعبيراً لا واقعاً) = السماوي: (فيزيائياً، مكوّن له علاقة بالسماء) = القرش: (يتخذ اللون الأزرق في هذه العلاقة السيميائية الثلاثية).

تجمع بين المكوّنين: الطائرة والقرش في العلاقة بالعنوان ركيزتا: الشكل و العبور، كما استدعاء، في شكل تناصّ موضوعاتي، لقضية اجتماعية "الحريك"، شعرت بالطائرة سمكة قرش تبتلع

وجهاً.

غياب كل ذلك، لا بهذا ولا بذاك.

لم تكن الكاتبة مليكة نجيب لتحفر أخايد عضو دون آخر من جسد القصة؛ بل سعت إلى خلق "شكل آخر للتشوّع في (مجمّل) الحكّي السّذي يلتقط حرارة مختلف أصوات المتخيّل، والتمثيلات الدّقيقة لأنّنا ومساحاتها اللامحدودة" (٣٢)، ذلك مانبغي الإشارة إليه باقتضاب في النّقط التالية، كإضافات نوعيّة للتّفضّيات السّابقة:

أ- احتفاءً بالمكان وتدوين اعتباره ركيزة في بناء القصة، نجد الكاتبة تتعمّد تبيّنه عنواناً لنصّ "غرفة النّوم"؛ الفضاء الضيّق مساحّة الذي يشهد مسرّحة فعل الرّغبة في الانتحار و "وضع نهاية لمسيرة طويلة من العذابات النفسيّة والأزمات التي تقضّ راحة (الشخصيّة البطلة فيه)" (٣٣). كلّ أحداث هذا القصة ظلت تراوح هذا الفضاء؛ بل إنّ عناصره الأساسيّة هي التي تؤثت لعبة السّرد في النصّ، وصفاً وحكيّاً، تخيلاً وواقعاً.

ب- احتفاءً بالهامش وتبسيط الضوء على عالم المهمّشين، نجد أنّ قصة "المنزل رقم ١٦"، هي منزل حكي عن حياة الخادما، ووضعهنّ، ومغامراتهنّ، كما أنّه، ومن خلال ذلك، تعريّة في صيغة القلب لحياة سيدات البيوت وأسيادهنّ، وما يتخبّطون فيه من مآزق حياتيّة، تعادل أو تفوق بؤس الخادما أحياناً؛ إذ ليس كلّ هادئ مرتاح، فغالبا - تضيف الساردة ضمن مقطع سردي - مانخطئ عند

من جانب آخر، وبعيداً عن الاشتغال على تيممة ما، داخل نصّ قصصي، تتمظهر تقنيّة المبتاقص في محاولة من الكاتبة خلق جسّر تواصل مباشر بينها وبين المتلقي، لتقدّم له أفكاراً من خزانة مقروئها الثقافي، أكيد، في علاقة متماهية مع فكرة النص القصصي، مثلاً لاحصر:

"يذهب الطّب النفسي إلى أن الأطفال أبداً لا ينسون المعاملة والتربية التي يتلقونها"، ص: ٥٧، من قصة "الشدّي الملفوف".

"يذهب بعض علماء النفس إلى أن الأنثى نقيصة وأن الذكر كمال"، ص: ٥٨، من نفس القصة.

هذه إذن أفكار نقدية في سرداب الحكّي القصصي نفسه دون خروج عن موضوع القصة التي تحوي تلك المقاطع في محاولة من الكاتبة - أيضاً - إضفاء مصداقية ما على الفكرة - القصة، وسعيّاً لأجل "بناء نوع من التلقّي الشفاف؛ بحيث تتضمّن القصة حواراً موازياً بين الكاتب والقارئ" (٣١).

خاتمة

هو النصّ وحده يحوّل لصاحبه تأشيرة العبور إلى ضفة أخرى من نوع الحكّي .. هي المغامرات، أو دونها، فقط كفيلاً بأن تجعل من هذا الكاتب قاصّاً تجريبياً وذاك قاصّاً يظلّ عروضيّاً، وآخر، في



- إصدار أحكامنا على الأشخاص والأشياء من خلال مانرأه؛ إذ يكون الهدوء غشاوة يخفي هيجاناً وهمّاً دفيناً" (٣٤).
- ج- يشكل الاستباق ضمن نص "غرفة النوم" حيل الحكيم، مشاهد استباقية على طول خط السرد؛ إجابة عن سؤال: كيف سيتلقى الآخر خبر انتحار الشخصية البطلة في النص.
- أخيراً، ينكشف أن الكاتبة مليكة نجيب خَطَّتْ خُطُوات شاسعة المدى في مغامرات التجريب، وتجربتها بذلك تتضاف إلى تجارب أخرى مسّت بكتاباتها وآليات اشتغالها أركان مختلفة من جسد القصة المغربية.
- الهامش**
- (١): الحبيب الدايم ربي، في حوار معه عن القصة القصيرة الجديدة؛ كتاب أفروديت، عدد مارس ٢٠٠٦م، الطبعة ١، ص: ٦٠.
- (٢): نجاه الزباير، همس اليراع، كتاب أفروديت، عدد مارس ٢٠٠٦م، الطبعة ١، ص: ١٣.
- (٣): نفسه، ص: ١٤.
- (٤): عبد الرحيم مؤذن، كتاب أفروديت، عدد مارس ٢٠٠٦م، الطبعة ١، ص: ٥٦.
- (٥): عبد العاطي الزباني، كتاب: "السرد والتأويل: دراسات في الرواية والقصة" الطبعة الأولى: نونبر: ٢٠٠٩م، ص: ٤٧.
- (٦): محمد معتصم، كتاب أفروديت، عدد مارس ٢٠٠٦م، الطبعة ١، ص: ٤٨.
- (٧): نجاه الزباير، همس اليراع، كتاب أفروديت، عدد مارس ٢٠٠٦م، الطبعة ١، ص: ١٥.
- (٨): ليلى الشافعي، في حوار معها عن القصة القصيرة الجديدة؛ كتاب أفروديت، عدد مارس ٢٠٠٦م، الطبعة ١، ص: ٥٤.
- (٩): عبد العاطي الزباني، كتابه السابق، ص: ٤٨.
- (١٠): الحبيب الدايم ربي، كتاب أفروديت، مرجع سابق، ص: ٦٠.
- (١١): نجيب العوفي، كتاب أفروديت، مرجع سابق، ص: ٤٧.
- (١٢): نجيب العوفي "مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية: من التأسيس إلى التجنيس"، الطبعة الأولى: ١٩٨٧، ص: ٤٩٩.
- (١٣): نفسه، صص: ٤٩٨ - ٤٩٩.
- (١٤): علي عواد: "الحوار القصصي من الوظيفة التواصلية إلى الوظيفة الشعرية"، ص: ٦٠.
- (١٥): قصة "الثدي الملفوف"، مجموعة "السمائي"، صص: ٥٩ - ٦٠.
- (١٦): نفسه، ص: ٥٦.
- (١٧): نفسه، ص: ٦٤.
- (١٨): علي عواد، مرجع سابق.
- (١٩): المقطع الوارد الصفحة: ٦٠، به

- علامات متبوغرافية متتابعة. (٢٨): قصة "يوم السعد"، ص: ٢٠.
- (٢٠): نص "غرفة النوم" مثلاً هيمن فيه ضميرُ الغائب في لغة النص السردية، وبقي التجريبُ في تقنية استعمال الضمائر عن هذا النص بعيد.
- (٢١): أنظر خُصيصاً توالي الضمائر في المقطع الوارد ص: ٢٩ (كان يعشق ..... = الغائب/ سأعود ظافراً ..... = المتكلم/ لا تخلفي الموعد = المخاطب).
- (٢٢): علي عواد، مرجع سابق.
- (٢٣): قصة "السماوي"، ص: ١١.
- (٢٤): نفسه، ص: ١٥.
- (٢٥): نفسه، ص: ١٥.
- (٢٦) و (٢٧): نفسه، ص: ٩.
- (٢٨): قصة "يوم السعد"، ص: ٢٠.
- (٢٩): نفسه، ص: ٢٢.
- (٣٠): نفسه، ص: ٢٣.
- (٣١): عبد المجيد جعفة، في حوار له مع أحمد بوزفور، الزرافة المشتعلة؛ قراءات في القصة المغربية الحديثة، الطبعة الأولى: ٢٠٠٠م، ص: ١٥٩.
- (٣٢): الناشر لمجموعة "السماوي" = "منشورات القلم"، ورد بالصفحة الرابعة.
- (٣٣): قصة "غرفة النوم"، ص: ٣٧.
- (٣٤): قصة: "المنزل رقم ١٦"، ص: ٧٦.



\* مجموعة السماوي، تأليف مليكة نجيب منشورات القلم المغربي، الطبعة الأولى: 2006م، مطبعة دار القرويين، تتكون من ثلاثة وتسعين صفحة، وتضم تسع قصص: (السماوي / يوم السعد / جثة بالمنزاد / غرفة النوم / طلطيوش / الثدي الملفوف / المنزل رقم 16 / وتلك الأيام / الاستفسار).

## العالم الافتراضي في "رواية الإسكندرية 2050" لصبحي فحماوي

بقلم: هويدا صالح \*

النقد الثقافي نشاط فكري يتخذ من الثقافة وشموليتها موضوعاً لبحثه، وهذا النوع من النقد يقع خارج التخصص والمعارية والارتباط بمنهج محدد بالإضافة إلى اشتغاله على مختلف مستويات النصوص دون التوقف عند تراتبية ما، مما يجعله نقداً بوليفونياً بامتياز، هو نقد يجيد الإضغاء لأنساق الثقافة الدنيا بنفس الأهمية، كما يعمل على الإفادة من جميع المناهج النقدية والنظريات السييسولوجية والمباحث الفلسفية دون أن يتبنى منهجاً محدداً، فمن آلياته الانتقال من منهج إلى منهج في قراءات ومداخل متعددة للنص الواحد.

والنقد الثقافي ليس على قطيعة مع النقد الأدبي بقدر ما يعمل على انتشاره من اشتغالاته الأدبية المتخصصة والتي تعزل السياقات الخارجية والرؤية الذاتية للمؤلف عن النص، وتسلب الضوء فقط على تشكلاته النصية وأبعاده الجمالية ووظائف دلالاته الضمنية.

ولأن النص الأدبي والفني عموماً هو فكرة أو حدث ثقافي قبل أن يتحقق في شكل ما، لذا يمكن لنا أن نستخدم النقد الثقافي في قراءة مقولات وأسئلة الكتاب التي تكمن خلف هذا النص . وفي رواية مثل رواية : " الإسكندرية ٢٠٥٠ " للكاتب الأردني صبحي فحماوي أرى من المناسب لها أن نستعمل النقد الثقافي لمقاربتها، لسببين، الأول أن في الرواية أسئلة ومقولات يطرحها الكاتب ويظل مشغولاً بها طوال النص، والسبب الثاني الذي يجعلني أتوسل بمقولات النقد الثقافي في المقاربة أن إلحاح هذه الأسئلة على الكاتب طغى على الجماليات الفنية في النص فلو قوربت بمقاييس النقد الأدبي لظلمت .

أبدأ قراءتي للرواية بمقولة من المقولات التي صدرت بها الرواية، وهي مقولة هيرمان هسه : " إن انهيار عالم عتيق وشيك بالفعل، إن شيئاً سيحدث على نطاق واسع، العالم يريد أن يجدد نفسه"

\* روائية وناقدة من مصر .



**لأن النص الأدبي والفني  
عموماً هو فكرة أو حدث  
ثقافي قبل أن يتحقق في  
شكل ما، لذا يمكن لنا أن  
نستخدم النقد الثقافي في  
قراءة مقولات وأسئلة الكتاب  
التي تكمن خلف هذا النص.**

المسمح الشائني هو القضية الفلسطينية، بوضع المخيمات، فالسارد هو أحد أطفال اللاجئين في عكا، السارد عاش اللجوء، واكتوى بناره. السارد لم يعيش حياة إنسانية في المخيم، لذا جاءت لحظات السرد عن المخيم أكثر مرارة، أكثر إنسانية، وأكثر صدقا. السارد في الرواية لاجئ يعاني منذ صغره من كونه لاجئاً، حتى أنه لا يستطيع أن يمارس طفولته ببساطة، يعود الكاتب عن طريق الذاكرة الاسترجاعية للحظات الطفولة، يستجلبها، ويكشف المسكوت عنه فيها يقول: "تستمع إلى أحاديث زملائك الطلاب المدنيين وهم يتغزلون بالبنات الجميلات، ويحكون قصص الحب والغرام، بينما أنت وحدك تفكر، كم أنت قميء وأنت لاجئ تعيش بلا حب".

أو يصف حالة الفقر والظلمة التي تحياها الذات في المخيم وعبر الذاكرة الاسترجاعية ذاتها، وفي لغة ساخرة وتهكمية تشف عن مدى الوجد الذي تعانيه ذات السارد: "تمد يدك في ليل المخيم البهيم فلا تراها! لم تنقطع خطوط الشبكة الكهربائية، ولم يحصل عطل في المولد كي تسود الدنيا في وجوهنا، فلا توجد أصلا في المخيم شبكة كهرباء كي تنقطع! طرقات ترابية متعرجة ضيقة بين صخور معتملة".

الملح الثالث الذي يمكن لنا أن نراه هو ملمح جمالي، وهو المحاكاة الساخرة من الوضع العربي الراهن، والإسقاط على اللحظة الراهنة التي يعيشها العرب، إسقاط كل شيء في عالمه المتخيل على الوضع الراهن: "سننيمكم في فلسطين على سرر من شوك الصبار! يقول

هذه المقولة على وجه الدقة تفصح عن عالم الرواية، تفصح عن عالم عتيق متفسخ وعلى وشك الانهيار، وعالم آخر جديد سوف يحدث، سوف يتجدد، ولكن أين موقع السارد والمؤلف من هذا العالم؟ ما هي المقولات التي يريد أن يصدرها لنا المؤلف من خلال موقع السارد؟

**ملامح ما وراء الكتابة**

ومن مقولات النقد الثقافي نقرأ ملامح الأسئلة التي تكمن وراء الكتابة في رواية فحماوي، فالملمح الأبرز في الرواية هو ذلك الحنين إلى زمن عربي مضى والتباكي عليه، ويتكرر هذا الملمح في طول الرواية وعرضها، لا يترك مناسبة إلا ونلمح تلك النوستالجيا لكل ما هو عربي: "ومثل البحارة الأندلسيين العرب، الذين كانوا يواجهون أخطار عواصف المحيط الأطلسي بحثاً عن طريق بحرية غربية إلى الهند، ورغم وصولهم إلى شواطئ بلاد المايا، التي صار اسمها سانت أوغستين فيما بعد، وبنائهم قصوراً هناك مثل قصر زبيدة..... لم يحققوا اعتراف كتب التاريخ المزورة بمغامراتهم الثاقبة في اكتشاف العالم الجديد".

**جدلية الشرق والغرب، تلك  
العلاقة التقليدية التي ينظر  
فيها الشرق بانبهار، وينظر  
فيها الغربي بدهشة من  
الشرق، وهذه الجدلية لم تكن  
جدلية صراع كما تعودنا،  
بل انبهار ودهشة، وتلاقح  
سحب قول الكاتب نفسه.**

صار للصناعيين العرب مصانع عملاقة  
في مصر والسودان والمغرب وبلاد الشام  
وبلاد الرافدين .. .

#### الملاحم الجمالية

وبعد أن قرأنا بطول النص الأسئلة التي  
تكمن وراء الكتابة، والتي تؤرق المؤلف  
طوال ثلاثمائة وستة عشرة صفحة  
نتحدث عن بعض الملاحم الجمالية التي  
وفق فيها الكاتب أو لم يوفق .

أولاً أجاد الكاتب اللعب بالزمن، ما  
بين الزمن الآني والزمن الاسترجاعي  
التذكيري والزمن الاستباقي، طبعاً كانت  
الغلبة للزمن الاسترجاعي، فمن طريق  
الفلاش باك أعاد الكاتب لحظات  
المخيم حية وموجعة وصادقة، أما الزمن  
الاستشرافي فقد وظفه بدقة رغم قلة  
لحظاته ومثال على الزمن الاستشرافي  
نجدّه في صفحة ٧٧ حيث يقول : " ولدى  
دخولك الأول إلى مبني الكلية والذي  
ستعرف لاحقاً أن تصميمه أخذ من معالم  
قصر الملكة حتشبسوت الفرعونية .. "

المكان كان هناك مكانين يتأويان الظهور  
في السرد وبكثرة، الإسكندرية في الراهن

المستعمر لمن لم يقتلوا خبقوا متشبثين  
بتراب أرضهم : مالككم وهذا العذاب ؟  
هاجروا إلى بلاد العرب أوطاني .

الملحم الرابع هو جدلية الشرق  
والغرب، تلك العلاقة التقليدية التي ينظر  
فيها الشرق بانبهار، وينظر فيها الغربي  
بدهشة من الشرق، وهذه الجدلية لم  
تكن جدلية صراع كما تعودنا، بل انبهار  
ودهشة، وتلاقح بسحب قول الكاتب  
نفسه : " راحت تعلم الحضور من الألمان  
الدبكة الفلسطينية، وتلوح بمنديلها وهي  
تقودهم في مقدمة حلقة الدبكة .. كانت  
المرحومة تفهم التقاء حضارة الشمال  
والجنوب، وتقصد تلاقح الحضارات، لا  
صراع الحضارات " .

أما الملحم الخامس هو تلك الموازنة بين  
الحاضر المومج والقادم المنتظر أن يكون  
مبهجاً، وبين الواقعي والافتراضي .  
يستشرف المستقبل في رؤية ينتصر  
فيها للشرق على حساب الغرب، فهو في  
زمنه المستقبلي المستشرف يتخيل وحدة  
عربية ستتم، وتكامل اقتصادي سيحدث .  
يتخيل أن الصين هي التي ستقود العالم،  
ويغيب أمريكا وأوروبا من المشهد العالمي  
. يعمل بمخيلته على إزاحة الغرب من  
صدارة العالم، والانتصار للمهمشين،  
الانتصار للشرق الذي عانى طويلاً من  
ولايات قيادة الغرب للمجتمع العالمي .  
في متخيله السردى نرى الصين تتسيد  
العالم، وتقيم علاقات تفاهم وتعاون مع  
الشرق العربي : " ومنذ انضمام مصر إلى  
اتحاد الولايات العربية مؤخراً، اطمأنت  
الشعوب العربية إلى مستقبلها الذي  
أبقى الزعماء العرب كلاً في موقعه،  
ولكنه بدأ بفتح الاقتصاد والحدود .. الآن

حكايات دون ضرورة سردية، ودون منطق فني يقول في صفحة ١٣٠ : " يستأذن برهان ويذهب ليسترخي داخل غرفته الخاصة، بينما تدخل أنت لتأخذ حمام بخار ساخن مضغوط، يزيل عنك وعناء السفر ووسط البخار تخطر على بالك امتحانات نهاية السنة الجامعية الأولى، إذ هاتفك يومها زميلك الخنفس راغب الشريقي من منطقة رشدي.... "

وهكذا نرى أن استدعاء لحظات الامتحانات لم يكن له مبرر فني سوى التداعي الحر الذي يمارسه الكاتب وبكثرة .

كذلك العناوين جاءت مباشرة وفاضحة للسرديات .

ومع هذه المآخذ يظل لهذه الرواية المغامرة بتقديم عالم افتراضي متخيل يعتمد على التكنولوجيا والتقدم العلمي المذهل، وتخيل وجود الإنسان الأخضر الذي لن يلوث البيئة، ولن يقيم الصراعات، ولن يظلم البشرية، كما يحسب لها أيضا تلك الثقافة الشمولية العملية والتاريخية والاقتصادية، فالمعلوماتية في الرواية تتسع لدخول كثير من المعارف في متن السرد، مرات بشكل فني ومرات أخرى بشكل غير فني .

■ جدلية الشرق والغرب، تلك العلاقة التقليدية التي ينظر فيها الشرق بانبهار، وينظر فيها الغربي بدهشة من الشرق، وهذه الجدلية لم تكن جدلية صراع كما تعودنا، بل انبهار ودهشة، وتلاقح بسحب قول الكاتب نفسه.

■ ما يؤخذ على السرد في الإسكندرية 2050 الإسهاب والتفصيل واللغة التي فاضت عن الحاجة، فلو أن الكاتب حرص على تكثيف اللغة، وعدم الانسياق إلى التداعي والإسهاب السردى.

والإسكندرية في المتخيل الزمني عام ٢٠٥٠، والمكان الآخر هو عكا، التي قضى فيها السارد معظم حياته وأصدقها . لكن ما يؤخذ على السرد في الإسكندرية ٢٠٥٠ الإسهاب والتفصيل واللغة التي فاضت عن الحاجة، فلو أن الكاتب حرص على تكثيف اللغة، وعدم الانسياق إلى التداعي والإسهاب السردى . المآخذ الثاني هو استدعاء أحداث وسرد



## ابن لعبون متنبى النبط

بقلم : خالد بن محمد الفرج\*

كان شاعر الخليج وأديبها المرحوم خالد الفرج قد أعطى الأستاذ عبدالله زكريا الأنصاري رئيس تحرير مجلس البعثة مجموعة من المقالات الأدبية التي كان قد كتبها، وقد قامت مجلة البعثة بنشر قسم منها، إلا أن ظروفًا طارئة جدت في ذلك الحين أدت إلى توقف مجلة "البعثة" عن الصدور فبقيت لدى الأستاذ الأنصاري بعض المقالات التي لم تنشر.

و(ابن لعبون متنبى النبط) إحدى هذه المقالات التي بقيت لديه فرأى الأستاذ الأنصاري تسليمها للأستاذ عبد الله سنان عضو رابطة الأدباء الكويتيين لنشرها في مجلة البيان، هذا وقد سبق للأستاذ الأنصاري أن أتحف مجلة البيان بقصيدة لشاعرنا المرحوم محمود شوقي الأيوبي لم يسبق نشرها، فنشرت في العدد السادس من هذه المجلة، والبيان تشكر الأستاذ الأديب عبدالله زكريا الأنصاري على تعاطفه الطيب معها.

"البيان"

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

محمد بن حمد بن لعبون آل مدلج الوائلي متنبى الشعر النبطي، وقد نبوأ في النفوس مركزاً لا يطمع فيه شاعر سواه، وابن لعبون يخاطب الناس بما يحسون به في شؤون حياتهم بوحى بها بلا تكلف ولا إجهاد وكان شعره مرآة مصقولة يرى فيها كل إنسان نفسه.

هو كالمتنبى في متانة شعره وجريانه على الألسنة مجرى الأمثال، وهو بعد كعمر بن أبي ربيعة، زير نساء وذو علم بطبهن وطرائقهن ومواضع ضعفهن.

أبوه حمد بن لعبون من أدباء نجد المعدودين وله تاريخ ابن لعبون مشهور ومطبوع، تقلب في عدة وظائف من بيت المال من عهد الإمام سعود الكبير إلى زمن الإمام فيصل، ومتى علمنا أنه عاش بعد ابنه نيفاً وثلاثين سنة أمكننا تقدير عمر شاعرنا الذي لم يهتج بحياته المرححة القصيرة إلا بما يعادل عمر الورد. مع أنه ذكر الشيب في شعره وأنه بلغ ستاً وأربعين فيكون أبوه قد عمر طويلاً.

ولد في بلد حرمة من بلدان سدير في نجد ونشأ في جو أدبي في أحضان أبيه ولكنه منذ نعومة أظافره أظهر ميلاً إلى اللهو مما لا يتلاءم مع عصره الذي اشتدت فيه دعوة الدين والعزوف عن الملذات أيام انتشار دعوة الشيخ محمد بن عبد الوهاب

\* كاتب من الكويت.

وكانت الأحداث السياسية قد دفعت بكثير  
من أهل حرمة إلى الهجرة نحو الزبير  
فتكاثروا هناك وصارت لهم فيها سطوة  
وعزة وأشهرهم عائلة العون التي منها ابن  
لعبون ورئيسها يومئذ الشيخ ضاحي بن عون  
وابنه أحمد حتى آلت إليهم الإمارة فيما بعد  
فكان من الطبيعي أن يهاجر شاعرنا إلى بيئة  
توافق هواه ومشاربه فحدر إلى الزبير وأقام  
بها ولكن تهتكه وخروجه على مألوف قومه  
القريبي العهد بنجد جعله يتنقل في البلاد  
ويكيل الهجاء المرلن يرحل عنهم، فسافر إلى  
الهند عند عمه الشيخ ضاحي رجل العرب  
في الهند علما وغنى، فلم يطلب له المقام  
هناك لكونه غريب الوجه واليد واللسان  
وعرج على البحرين، وفيها شاعرها الثري  
ورجلها الفذ السيد عبد الجليل الطبطبائي،  
فقضى فيها رداً من الزمن. ولكن خلاعته  
ولدت له اضطهاد المحافظين على الأخلاق  
وكثيراً ما هم في ذلك الزمن فضاق بالبحرين  
ذرعا فأرسل إلى الأمير الشاعر الكريم أحمد  
السديري قصيدة يشكو له فيها ما ينم عن  
ضجره منها مطلعها:

يا هل العيرات عن دار التلاف

من عفا الله عنه يردف رديف  
وابن لعبون الشاعر الوحيد الذي أجمع  
على تفضيله أهل نجد وأهل الساحل  
وأطراف العراق على ما بين أذواقهم في  
الشعر من تفاوت بعيد، قل أن يجمعوا  
فيه على استجادة شاعر واحد، وما ذلك  
إلا لأنه مزج صلابة الشعر النجدي برقة  
الشعر العراقي والساحلي، وعلاوة على  
ذلك ضمته خلاصة دراساته للأدب  
العربي الفصيح من المعاني السامية  
فأبدع كل الإبداع ومن أمثلة قوله:  
لو باتمنى قلت يا ليت من غاب  
ولا حضر باللوح واللي كتب به

أمي وأبوي اللي رموني بأسباب  
يا ليتها عقب الحمال أسقطت به  
أخذه من قول أبي العلاء المعري: هذا  
جناه أبي علي وما جنيت على أحد.  
وقال أبو العلاء:  
إن حزناً في ساعة لموت أضعاف سرور في  
ساعة الميلاد  
أخذه ابن لعبون فصبه في هذا القالب  
البديع:  
ضحكتي بينهم وأنا رضيع ما سوت  
بكيتي يوم الوداع  
وانظر إلى وصفه منهزماً مضمناً قول  
امرئ القيس:

أقضى مصر كن جاكات شاله جلمود

صخر حطه السيل من عال  
وجاكات الشال أي ذيل الزبون إذا  
رفرفت مع الهواء لسرعة المنهزم تشبه  
كثيراً جلمود الصخر المنحط من عال،  
فقد أخذ على امرئ القيس أن الجلمود  
المنحط من عال يقر ولا يكر.

ومن تضميناته قوله يهجو أحد المزهوين  
المدعين:

جانا يتخنطل، يمشي على الطل

(بسير معطل، وقصر مشيد)

ومما يشبه قول ابن قيس الرقيات:

بيض وانس ما هممن برييه

كظباء مكة صيدهن حرام

يحسبن من لين الكلام زوايا

ويصدهن عن الخفا الإسلام

قوله:

محصنات ما علقن الدبق

ما كشف غراتهن كود الابريق

## دوحة البرهام وظلال الغوق

من قعد في ظلها ما فك ريق  
(الدبق) اللزوجة ويكنى بها عن الظنة في  
الشبهات، والغرات، العورات، والبرهام  
والغوق من الأشجار الباسقة ولكنها لا  
تثمر ولا يجد متقيء ظلها شيئاً يفك  
به ريقه.  
ومن معانية المخترعة اللطيفة قوله:

أسايل حجار الدر عن نزل حبيها

ولا جابني ملئت الأحجار بسؤالي

أسأل الصدى يا للعجب هل لهم تالي؟

قال الصدى: يا للعجب هل لهم تالي؟  
فجواب الصدى بالمحاكاة فيه من التهكم  
على السائل المحتر ما لم يخطر على  
بال شاعر غير ابن لعبون وكأنها تهكمات  
(حكاية الذبابة) عند أطفال الخليج.

ومن تشبيهاته البديعة قوله:

صوت على الفرقا لبيل نغي به  
والبرق مثله كفوف دقاقة الطار

وأعاد هذا التشبيه في قول آخر:

وبرق سرى به كن عالي رفيفه

يدين العذارى حين تصفق بالاكفاف

حتى البديع فقد ضمن مصطلحاته في  
الشعر النبطي، ومن ذلك قوله:

تحت الحواجب لميع سيوف

والسيوف بظلاله الجنة

وفيه تورية عن الحديث المشهور: ( الجنة  
تحت ظلال السيوف) ومراده أن تحت  
الحواجب عيون كالسيوف وفيه ظلها خد  
كالجنة، ومن كناياته البديعة قوله:

يا ليت يا عالم بالحال

من دق شاله على الشيله

فالشال كوفية الرجل والشيله خمار المرأة  
ولا يلتقيان إلا في حالة العناق، وقوله:

وقبوله: خيلة تودسك قبل صوت  
الرقبيه..

والرقبية هو الحارس الذي يرقب طلائع  
العدو فينذر بصوته، وخيل هذا الحبيب  
كأنها من الصواريخ أو الطائرات التي  
تسبق الصوت تخيلها شاعرنا قبل مائة  
وعشرين عاماً.

ولقد تأثر ابن لعبون بلهجات كل البلاد  
التي مر بها واستعملها في أشعاره فهو  
نجدي المولد لهجته أهل سدير ولكنه لا  
يبالي أن يستعمل كافة اللهجات حتى  
لنكاد ننكر وجوده لو طبقنا عليه قانون  
الدكتور طه حسين لولا قرب العهد به،  
فتظنه من أهل الشمال حين يقول:

يا لا يمي به شوين شوين

عساه يا طاك بحصائه

أي قليلاً قليلاً أو شوي شوي، وتقول أنه  
عراقي لقوله:

يفتخر حاشاك بالعظم الرميم

مفخر البزون بالسبع الغشوم

وقوله:

لعل هطال صدوق حقوقه

مستأصل ميناه طاق على طاق

يفتر عن مثل (الدحاريج) موقه

اربع ليال مدلجات على ساق

فالبرون القط والدحاريج البيض في  
لهجة أهل البصرة أما (صدوق حقوقه)  
فهو نجدية بحتة وهو يجاري أهل الزبير  
والكويت وأهالي الساحل في إبدال الجيم  
ياء خلافاً لأهل نجد فيقول:

باتن حذاي العاذلات الهواهي (أي)



الناجحات) في سد باب من طروق الهوى  
هي (أي هج بمعنى فتح).

وقوله:

قالت أرى وأراد على ماك مدلي

وأظن هذا المستهام ابن مدلي

(أي ابن مدلج)

وقوله:

يا هل العيريات عن دار التلاف

من عفا الله عنه يردف له رديف

عن ديار كل ما فيها يعاف

يا ربع ويلاه من سيف كسيف

جيت ناس عقب أهل مي نشاف

يطبخون الزاد بالمائي التنظيف

من عقب زل الزوالي واللحاف

والنمد والجوخ سفوا لي سقيف

ذا مصب الما وهذيك الرهاف

والحرم هذا وهذاك المضيف

اختلفت في هذه الأبيات التعابير

الساحلية بالنجدية مع أنه يخاطب بها

الأمير السديري فقال المائي التنظيف وفي

البيت الثاني مصب الما.

وقوله:

قبع لمع جر ذي سميره عن الدار

واعد خشبة الواللي كفة الخور

عبارات كويتية خالصة، وحتى البحرين التي

لم يقم بها إلا قليلاً خاطب أهلها بقوله:

يا علي صيح بالصوت الرفيع

يا مره لا تذبين الجناع

والجناع (القناع) في اصطلاح أهل

البحرين خاصة المراد به العباءة للمرأة،

ويعقب ذلك بيت نجدى بحث:

وقل لها المهره الصفرا الصنيع

سنها يا علي وقم الرباع

ومن أشعاره التي سارت مسير الأمثال قوله:

أحسب رفيقي يستحي من ظلاله

وأثره الي شاف المواليم خيال

يا بادى بالقول هذا بداله

قول عوض قول ومال عوض مال

والكل منا لو يصدق مقال

القول واجد والحكي عند الأفعال

الصج (الصدق) يبقى والتصنف جهاله

والجد ما لانت مطاويه بتفال

ما ينطح السيل المحتتم خياله

في واسع البطحا سوى كفة المجال

\*\*\*

رجائهم م يسفه إلا إلى شاب

مثل القرع يفسد الي كثر ليه

\*\*\*

كم حط في الحبس من مظلوم

وما جاك من وادي سيله

\*\*\*

أمك وأبوك وكل ذيك القربات

محد يسد السيل عنك بعباته

\*\*\*

تذكر مراكيض مضت لك وهجات

ما تنفع المذبوح طولة قناته

\*\*\*

أما تبدله وخلاعته فهي الناحية التي

لم تتغير من حياته إلى أن مات، وكان

مولعاً بالغناء والتوقيع على الطار وله

التلحينات المشهورة المعروفة بالفنون

اللعبونية أو اللعبونيات ولا تزل تردد في

الزبير والكويت إلى الآن وقد استعمل كثيراً  
من العبارات النسوية بتعبير خبير ممارس  
شأن عمر بن أبي ربيعة ومن ذلك قوله:

اللي بكفه صيرم أو سلاله

مثل الذي خضب يمينه والأشمال  
تقول عندهم (عسى السترفاله)

ما كل رجال أشوفه برجال

\*\*\*

حي المنازل بديم خزام

بتحية الجار للجاره

أيام عيشي بها وأيام

أيام ثوبي خضر خار

\*\*\*

يا منازل مي عن قبة حسن

ما يسار وعن قبر طلحة يمين

الخضر ثوبه الحرير الملون يلبسه ساعات  
الخلوة والطرب والمشغول المطرّز بالقصب  
وابجسن الحرير الصيني.

وقوله يخاطب الحمامة: بيتا.Sakhrit.c  
اذا ما نيب مثلك بالوكاحه

علي الطوق طرب ومتحني

ولا ثوبي غدا يطرخ شلاحه

يدق القاع ردنه ومتثني

وقوله في مطلعها:

على دار بشرقي البراحه

تمخلت ما بها كود الهبني

لكن بها عقب ذيك الشراحه

إلى مريت باسم الله جني

ومي ابن لعبون هي كثر يا ابن أبي ربيعة واسمها  
هيله. ويكنى عنها بمي لان قيمة الاسمين  
الأبجدية واحد. ولكنه صرح باسمها بعد أن  
تزوجت فقد كانت خلية لأحد مشائخ المنتفق

وبعد موته خطبها ابن لعبون فلم يزوجه  
لاشتهاره بالخلاعة وتزوجها أحد أمراء العرب  
المتغلبين على بلد ديلم من ايران وفي ذلك يقول:

من عقب شيخ العرب والروم

مغني المضاليس من نيله

وانتي على هودج مزمود

ومن الغوالي جهاليله

عقب الفهد تاخذ الفيوم

شمال كيله بمنديله

شومي رماك القدر بسهوم

وان راطنك (خوب) قولي له

يا مال نجم حداه نجوم

يدق ديلم ومن هي له

والله لولا الحيا واللوم

لا صيح وأقول يا (هيله)

وهو لم يترك الغزل حتى في قصيدته  
التي وعظ بها نفسه وعبر بها عن توبته  
يقول في مطلعها:

كل شيء غير ريك والعمل

لو تزخرف لك مرده للزوال

استغفر الله عن كثر الزلل

واستعين عنايته في كل حال

زل دهرك يا محمد بالغزل

والغزال اللي تهزا بالغزال

والخدود اللي كما وصف السجل

ناكساتك بالسقم نكس الهلال

والقوام اللي تهزا بالاسل

ديساتك بالهوى دوس النعال

توفي رحمه الله في الكويت بالطاعون  
الجارف الذي كاد يقضي على جميع  
أهلها سنة ١٢٤٧هـ أما أبوه الأديب فقد  
عاش إلى حوالي سنة ١٢٨٠هـ.

\* العدد السابع، ١٩٦٦م.

شفوف بالأدب الكويتي

## د. إسحق تيجاني: كل كتابة أدبية لامرأة هو أدب نسائي!

أجرى الحوار: فيصل العلي\*.

يهتم الأكاديمي والباحث النيجيري الدكتور إسحق تيجاني بالأدب الكويتي. ويرى أن الأدب النسائي في الكويت يتركز محورياً حول قضية المرأة ووضعها في المجتمعات الإنسانية عامة.

درس د. تيجاني اللغة العربية، ووجه أشرعة علمه نحو الإصدارات الإبداعية العربية، وعمل فيها بصمت.

وفي هذا الحوار يحكي لنا د. تيجاني رحلته في عالم اللغة العربية، والأسباب التي دعت له للاهتمام بالأدب الكويتي تحديداً، ومشاريعه التي يخوضها في هذا المجال.

■ هلا عرفتنا بنفسك وماذا عن دراساتك الأولى؟

– اسمي إسحاق تيجاني، وأنا نيجيري الجنسية وقد بدأت دراساتي الأولى في نيجيريا؛ وبدأت بتعلم اللغة العربية و الدراسات الإسلامية في ١٩٨٢م فحصلت على شهادتي الإعدادية والدبلوما من مدرستين خاصتين في الجنوب الغربي للديار النيجيرية، حيث إن الحكومات الإقليمية في الجنوب لا تهتم بالدراسات العربية-الإسلامية كما تهتم بها نظراًؤها في شمال البلد.

■ ماذا عن دراساتك العليا؟

– التحقت بجامعة "إبادن" – التي هي الجامعة الأولى في نيجيريا – بعد أن نجحت في الامتحانين العموميين التمهيديين للالتحاق بالجامعات النيجيرية ودرست في هذه الجامعة حتى نلت شهادتي البكالوريوس في اللغة العربية وآدابها عام ١٩٩٥م والماجستير في الدراسات العربية والإسلامية عام ١٩٩٨، وفي سنة ٢٠٠١ فزت بمنحة دراسية

\* صحافي من الكويت.



في بعض البلدان العربية مثل مصر، وسوريا ولبنان وفلسطين إلا أن المشرف قال لي "هناك حشد كبير من البحوث الأكاديمية المتركة على الأدب العربي من هذه البلاد" وفي خاتمة المطاف، اقترح لي الأستاذ ياسر سليمان أن أكتب عن الأدب النسائي في الكويت، فأجبت أنه ليس لي شبر علم بأدبيات من الكويت فقدّم لي بعض كتابات الكاتبة الشهيرة ليلى العثمان وطلب مني أن أبدأ البحث. أحوال المرأة

■ ما هي أهم ملامح الأدب النسائي في الكويت؟

– أرى أن الأدب النسائي في الكويت يتركز حول "قضية المرأة" العالمية والتي تتضمن قضايا فرعية كثيرة متعلقة بوضع المرأة في المجتمعات الإنسانية عامة، ومن هذه القضايا ما يتعلق غالباً بأمور اجتماعية-ثقافية، وأحياناً، سياسية-اقتصادية. ومن أهم الأغراض الأدبية الواردة في الكتابات القصصية للمرأة الكويتية، أذكر هنا ما يلي:

اضطهاد المرأة في المجتمع الذكوري؛ وهذا الغرض يشمل قضايا اجتماعية ثقافية متنوعة؛ منها عدم المساواة بين المرأة والرجل في المجتمع الخليجي، خاصة في الفترة ما قبل النفط بينما تُصوّر لنا الكاتبة الكويتية هذه الظاهرة من الحياة الثقافية في المنطقة سواءً أكانت في الزمن الماضي (قبل النفط) أم في الحاضر، فإنها تسعى – بطريقة أو أخرى – في سبيل تغيير أحوال المرأة في المجتمع عامة، وأحوال المرأة المظلمة المهْمَشة خاصة.

لمواصله دراساتي العليا في جامعة أدنبرة باسكتلندا و هذه المنحة كانت من قبل هذه الجامعة الاسكتلندية/البريطانية بنفسها وليست من قبل أية جامعة أو حكومة نيجيرية ويسرّني جداً أن أخبرك بأن الدراسات العربية-الإسلامية بدأت في هذه الجامعة البريطانية قبل حوالي مائتين وستين عام وحصلت على شهادة الدكتوراه سنة ٢٠٠٥، وعنوان أطروحتي بالاختصار هو: "سيطرة الرجل وتمرد المرأة في قصص الكاتبات الكويتيات".

### الحكاية من أولها

■ وكيف جاء اختيارك للأدب النسائي في الكويت؟

– لم يكن لدي أية معلومات عن الأدب الكويتي قبل سفري إلى بريطانيا، ولقد كنت في بداية الأمر أتأهّب لدراسة بعض روايات الكاتب المصري المشهور يوسف السباعي فكتبت تخطيط بحث على هذا الموضوع، ثم بعد ذلك غيّرْتُ الموضوع فأعددت تخطيطاً آخر عن نشأة وتطور القصة النيجيرية العربية، أو بعبارة أخرى، الكتابات الخيالية – سواء أكانت قصة قصيرة أم رواية أم مسرحية – المكتوبة بأقلام النيجيريين وباللغة العربية أصلاً، أو المترجمة إلى اللغة العربية من اللغات المحلية والإنجليزية، ولما وصلت إلى "أدنبرة" وقدمت كل ما لدي من المعلومات والمصادر عن هذين الموضوعين إلى الأستاذ المشرف على رسالتي في برنامج الدكتوراه وهو فلسطيني الأصل اسمه ياسر سليمان والذي كان قد انتقل حديثاً إلى جامعة كمبريدج الإنجليزية – وكان علي أن أكتب عن الأدب العربي

### ما بعد الحداثة

■ من هي الأدبية الكويتية التي لفت انتباهك؟ ولماذا؟

- أحترم كل الكاتبات الكويتيات احتراماً وافراً وأقدرهن تقديراً لائقاً ولكن من خلال قراءاتي لأدبيات الكويت لفت انتباهي الكاتبة فوزية شويش السالم والسبب في هذا هو أسلوبها الفني بشكل عام والذي يخرج من المألوف فينتهي إلى ما يسمّى بمدرسة "ما بعد الحداثة" في الأدب.

■ هل وجدت مصادر سهّلت مهمتك؟

- نعم كثيراً. خاصة من دولة الكويت، ولقد جمعت حشداً كبيراً من المصادر الأولية والثانوية، وحصلت على معظم هذه المصادر مجاناً ليس فقط من أدبيات وأدباء الكويت، بل أيضاً من بعض المؤسسات التعليمية والثقافية العامة والخاصة، فأنتهز هذه الفرصة لأشكرهم جميعاً مرة أخرى، وأتقدم بجزيل شكري لشركة الخطوط الجوية الكويتية لنقل الكتب لي مجاناً إلى بريطانيا.

■ لماذا طبعت الكتاب باللغة الانجليزية وليس بالعربية؟

- كما ذكرت آنفاً، كتبت هذا الكتاب أصلاً كأطروحة لنيل درجة الدكتوراه، وبما أن بريطانيا ناطقة بالإنجليزية، من الملتزم أن تكون كل رسالة أكاديمية في تلك الدولة مكتوبة بهذه اللغة وبما أنني لا أريد أن أترجم كتابي بنفسني، أترك الفرصة لشخص آخر أن يقوم بترجمته.

■ هل شاركت بمؤتمرات ثقافية هو ما هي البحوث التي قدمتها؟

اقترح لي ياسر سليمان أن أكتب عن الأدب النسائي في الكويت. فأجبت أنه ليس لي شبر علم بأدبيات من الكويت فقدم لي بعض كتابات الكاتبة الشهيرة ليلى العثمان وطلب مني أن أبدأ البحث.

ولقد ذكرت في كتابي الجهود المستمرة التي تبذلها الحكومة الكويتية في سبيل تحسين أحوال وأوضاع المرأة الكويتية منذ ثلاثينات القرن العشرين الماضي فللمرأة الكويتية اليوم حقوق كثيرة وهي تتمتع بحقوق تفوق أخواتها في منطقة دول الخليج العربي.

■ هناك من يرفض مصطلح الأدب النسائي، ما تعليقك؟

- أعتبر أن كل كتابة أدبية لامرأة هو أدب نسائي، وما الهدف في الكتابة سوى أن تبرز الكاتبة - مثلما يفعل الرجل الكاتب- مهاراتها الفنية وآراءها في قضايا اجتماعية-ثقافية سواء أكانت على المستوى المحلي أم العالمي، ودعني أنبهك عن تعريف رائع حول ذلك الموضوع، فقد قالت "ميشيل لي ديوف": "المرأة النسائية (أي المنتهية إلى الحركة النسوية) هي المرأة التي لا تسمح لأحد أن يفكر بالنيابة عنها" فأدب المرأة عبارة عن صوت المرأة في المجتمع.

**الأدب النسائي في الكويت  
يتركز حول "قضية المرأة"  
العالمية والتي تتضمن قضايا  
فرعية كثيرة متعلقة بوضع  
المرأة في المجتمعات الإنسانية  
عامة، ومن هذه القضايا ما  
يتعلق غالباً بأمور اجتماعية-  
ثقافية، وأحياناً، سياسية-  
اقتصادية.**

لصمود ومقاومة المرأة الكويتية أثناء  
الاحتلال العراقي للكويت» — ورقة  
علمية قدمتها في الكونغرس (المؤتمر)  
العالمي الثالث عشر للجمعية الألمانية  
لدراسات الشرق الأوسط (دافو) المنعقد  
في مدينة هامبورغ الألمانية (٣٠ نوفمبر-  
٢ ديسمبر ٢٠٠٦).

«سيطرة الرجل وتمرد المرأة: دراسة  
تحليلية عن الحب وقضايا اجتماعية  
أخرى في الرواية موزون لفوزية شويش  
السالم» — ورقة علمية قدمتها في  
المؤتمر العالمي للجمعية البريطانية  
لدراسات الشرق الأوسط (بريسميس)  
المنعقد في مدرسة الدراسات الشرقية  
والأفريقية بجامعة لندن (٤-٧ يوليو  
٢٠٠٤).

«نعم، يا حضرة القاضي ... لقد  
قتلتها»: إمعان النظر في أسباب العنف  
المنزلي من قبل المرأة كما صُوِّرت في  
القصة "من ملف امرأة" للكاتبة الكويتية  
ليلى العثمان» — ورقة علمية قدمتها

نعم شاركت بالعديد منها، وما زلت  
أشارك، في مؤتمرات أكاديمية وثقافية  
كثيرة حيث أقدم أوراق علمية عن بحوثي  
عن الأدب الكويتي عامة وقضية المرأة  
الكويتية خاصة ومن تلك المؤتمرات  
"مظاهر الحركة النسوية" وما بعد  
الحدادة في أدب المرأة الخليجية و  
إمعان النظر في روايات فوزية شويش  
السالم — ورقة علمية قدمتها في  
الندوة العالمية تحت الشعار: «تخطيطاً  
للجديد: الظواهر الجمالية، اتجاهات  
جديدة وإبداعات في الأدب والثقافة»  
التي نظمها قسم الأدب الإنجليزي وعلم  
اللغة بجامعة قطر بتعاون مع كلية جامعة  
جيورجتاون للشؤون الدولية في قطر  
والمنعقدة في الدوحة (٢١-٢٢ فبراير  
٢٠١٠) و«بين الكويت والعراق» دراسة  
تحليلية عن قضية الهوية في روايات  
إسماعيل فهد إسماعيل» — ورقة علمية  
قدمتها في الاجتماع السنوي (المؤتمر  
العالمي) لجمعية أميريكا الشمالية  
لدراسات الشرق الأوسط المنعقد في  
مدينة بوسطن الأميركية (٢١-٢٤  
نوفمبر ٢٠٠٩).

«الأدب كوسيلة لنشر التوعية النسوية في  
الكويت: الكاتبة الراحلة هداية سلطان  
السالم وقصتها "خريف بلا مطر"»  
— ورقة علمية قدمتها في المؤتمر  
العالمي السنوي لكليات العلوم الإنسانية  
في ولاية فيرجينيا الأميركية المنعقد في  
جامعة رادفورد الأميركية (٤-٥ أبريل  
٢٠٠٨).

«المرأة في الصراع العراقي-الكويتي:  
دراسة تحليلية عن تصورات قصصية



المؤتمر العالمي للجمعية البريطانية  
لدراسات الشرق الأوسط (بريسميس)  
المنعقد في جامعة أكسستر (١٢-١٥ يوليو  
٢٠٠٣).

■ ما هي البحوث التي سوف تقوم بها  
مستقبلاً؟

- الآن، وفي المستقبل، مستمر في إجراء  
بحوث مقارنة عن كتابات الأديبات  
الخليجيات عموماً، وهدفي هو إبراز  
الحقيقة بأن الكاتبة الخليجية ليست  
أقل شأناً وعقلاً وعلماً من نظيرتها  
في العالمين، العربي والغربي، وأنها  
أيضاً قد ساهمت، ولاتزال تساهم، في  
تكوين مجتمعهما كي يصبح مجتمعاً عادلاً  
مساوئياً راقياً.

لفت انتباهي الكاتبة فوزية  
شويش السالم والسبب في  
هذا هو أسلوبها الفني بشكل  
عام والذي يخرج من المألوف  
فينتمي إلى ما يسمّى بمدرسة  
" ما بعد الحداثة " في الأدب.

في مؤتمر «التجاوز ضد التقاليد» الذي  
نظمه قسم الفلسفة بجامعة دوندي  
الإسكتلندية (٢٩ مايو ٢٠٠٤).

«قضية عدم المساواة بين الجنسين كما  
صُوِّرت في الكتابات القصصية لأديبات  
الكويت» — ورقة علمية قدّمتها في

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

## الزائر.. صرخة كاتب للمؤلف: بول شاؤول

بقلم: ناصر الملا \*

المسرحية ما هي إلا صرخة كاتب وممثل ومخرج فنان في الضمير الإنساني، ليتسنى لذلك الضمير إعادة إدراج لما هو عليه وتكييف واقعه لما يريد أن يكون عليه، والمسرحي اللبناني بول شاؤول من أولئك الذي يخفون المارة في ضمائرهم، ولكن في العلن، حيث النص والعرض المسرحي تجدها قد أخذتا مكانهما الطبيعي على خشبة المسرح، فإنك تلمس نبوغه وإصراره بل ونضاله من أجل إثبات المسرح الذي يقدمه.

وفي مسرحية الزائر التي تتبنى مذهب المسرح العبثي تطالعنا شخصيتان رجائيتان بالمفهوم المتعارف عليه، ولكن في مواجهة الواقع المرير الذي يفرض على الإنسان تحمّل ما يفوق طاقته جديهما خائرين، تائهين في لجة السياسة والمجتمع والحياة، كحياة مسلم العيش بها، فمع انطلاقة الشخصية الأولى في الحديث نجد أن طرح التساؤل فرض لم يسنه شاؤول من مخيلته، وإنما جاء به من التجربة الإنسانية المعاشة في مجتمعه وبالتالي هي أحداث مريرة، قاسية، شنيعة الوصف إن أردنا أن نوصفها بذلك، فبدأ أنيس بالقول: أحياناً ترفع يديك مستسلماً وتقول ما عدت أريد أن أفهم شيئاً. خلص! فلتجر الأمور على هواها. فيرد حلیم، الشخصية الثانية: "وتجري على هواها" ومن هذا الخيط نلمس المدى العبثي الذي تناول فيه شاؤول عمله المسرحي، فأنيس وحليم يلتقيان في شقة مكونة من كراس جلدية، وطاولة، ومذياع، ومنافض، وعلب سجائر، وهي شقة مهجورة من قبل الطبيعة الإنسانية التي يتعارف عليها البشر الذين في العمارة أو في الخارج فهل هذا التواجد الطبيعي حل لمعاناة الإنسان؟ وإن كان حلاً، فلماذا لفظ هذا الوجود الطبيعي شابين يافعين أو رجلين منهكين يعول عليهما المجتمع والإنسانية مستقبلاً الشيء الكثير!

في المسرحية تغيب المرأة، وبالتالي يغيب عن الرجل نصفه لآخر، فنلمس في النص إذا نصفاً مفقوداً ليفرض علينا وجود أنيس وحليم شيئاً من اللامبالاة لكل ما يدور من حولهما في الحياة، وبالتالي المرأة كانت أو لم تكن في حياتهم فلن يجدي وجودها معهم أي نفع.

\*ناقد وكاتب مسرحي من الكويت.

## السندان والمطرقة

نفهم إذاً أن حالة من الانكسار العاطفي حلت بهاتين الشخصيتين، فالحروب الطاحنة التي اندلعت في منتصف السبعينيات في لبنان واستمرت إلى التسعين من القرن العشرين.. لتعود متفرقة شرارتها بين الطوائف.. ثم تتجدد مع إسرائيل لتشهد البلد من جديد حالة استنفار أمني ومجتمعي وإعلامي لم يشهد له مثيل.. بالتأكيد سوف تكون للحرب أضرار جسيمة في ممتلكات الناس وفي مصابهم بفقدان الأبناء في ساحات القتال، وحالة كهذه تجعل شاوؤول ينظر لها في عمله المسرحي كما السندان والمطرقة. فهناك من بيده هذه المطرقة، هل هو السياسي؟ أم الحاكم أم هي تجارب أحزاب تنفذ في البشر من أجل كسب مادي ومعنوي يعود عليها؟ ولأن حليماً قد مشى مع هذا الركب، فنجدته يركب الخوذة، وهو يخاطب أنيس، ولأن ركوبه بالخوذة كان حلماً، لذلك انعكس هذا الحلم وفرض نظرته على الأحداث فيقول: أي حليم: " حلمت مرات بأنني أركب خوذة ضخمة وأجذف في بحيرة واسعة.

فيرد أنيس عليه: وحدك؟

حليم: بكيت كثيراً في تلك الخوذة حتى بلل دمعي محملي، كنت أجذف وأبكي.. أعدو وأبكي.. أبكي وأجذف.. سمعوا دمعي عن بعد عدة فراسخ.

أنيس: بدمع مسموع؟

حليم: ثم بكيت بكيت بلا صوت، بدفع فقط، رأيت دموعي كلها أمامي صامتة ككتاب.. الصوت يحجب الرؤية، كانت

دموعي غريبة في تلك اللحظات، واحدة حمراء مستديرة كأنها ساقطة من شجرة واحدة خضراء معكوفة، كأنها معلقة على قبعة أخرى كالسيجارة كدت أشعلها، وأخرى كالسرير كدت أتمدد عليها، وأخرى كالشارع كدت أمشي فيها، رحت أتفرج على دموعي وأبكي ثم أبكي وأتفرج على دموعي وما كان بد من أن أصرخ بعد كل هذا الصمت.. فصرخت، وكانت صرختي بلا لون حطت بلا وزن ولا ملابس على كفي.. لكن.. لكن أضحككتي حتى الدمع دمعة واحدة.

ركب الخوذة إذاً هو ركب التيار المنجرف والمتعطش إلى سفك الدماء.. لعل اللون الأحمر كان شاغل الشخصيتين، فهو خيال يروونه حيناً، وانبثاق من الواقع الاجتماعي يميل إلى التكرار في أحيان متعددة حول دوامة الصراع، وهذا ما خلق الوهم في حين لدى أنيس، فالعمل قائم لهذه في أي لحظة على رأسه وهو الأمر الذي تتيه له حليم.

## ذلك البلد

في جانب آخر من النص نلمس اقتراب الشخصيتين من الحدث.. الآلة المحطمة، الأحزاب المتناحرة على السلطة، أحلام وآمال الشباب، طموح الإنسان يهوي في النزاع البشري، ولكن هل الإيمان راسخ أو قد رسخ في ضمائر أناس ذلك البلد! نرى أنيس يخاطب حليماً قائلاً: " عليك أن تشكر القدرة الكونية على كل شيء وفي جانب آخر يتابع أنيس: " عليك أن لا تيأس من رحمة الرب، وفي جانب آخر يتابع.. " عليك أن تقدم على كل ما اقترفته يدك، وعلى كل ما ستقترفه يدك، والآن عليك أن تمشي بخطى ثابتة واثقة نحو المصير".



على خشبة المسرح، مجروراً في التورط بالأزمة الإنسانية التي يحدثها نص المؤلف، وبالتالي يستتبع حلاً أو حلولاً تسهم في إنجاح رؤية المؤلف الذي ذهب بها في نصه المسرحي، والنهاية تكون متوقعة حينما يقدم حليم على قتل نفسه لأنه استسلم لتاريخه وفشله فيه، ليعكس لنا إدانة منه إلى هذه الحياة أو إدانة من الحياة له.. هو حل هروبي، وليس العبث مسرحاً قائماً على هروب الشخصية فيه، وإنما الشخصية فيه تمثل قمة الخلاص الإنساني لما يدور من حولها.

**المسألة في هذا النص وكخلاصة**  
استنتجت أن القتل أو الانتحار أو الهروب ليس مبرراً للمؤلف؛ لأن مجتمعه (أي مجتمع هاتين الشخصيتين) هو الذي انتحروا هرباً عن ذلك الإنسان المفقود فيه، لذلك نقص أو قد فات المؤلف شاؤول توظيف المسرح العبثي بالشخصيتين، وبالتالي إسناد تجربتهما إلى الاصطدام بالأزمة أو بالحياة التي هما بها ليكونا خصمين لدودين لتلك الأزمة، وعلى ضوء ذلك نخلص بمعنى حرفي للعمل المسرحي.

ويذهب المسرح العبثي تعريفاً وتوصيفاً إلى هذه الجزئية من الفعل الإنساني بتوصيف واقع الشخصية الحق دون نطق المراد من الدافع للشخصية إلى ذلك الحق، لأن العبث لا يريد وضع الواقع في خانة المذنب، وبالتالي يخلص إلى فك الوثائق عن تلك الشخصية أو من هي على شاكلتها، وإنما عرضه أن يخلص الإنسان مجتمعه بإنسانيته، وأن لا يكشف ظالته أنى سعى لها، فهو قد سعى وخلص بالمعنى الوجودي له في الحياة.

**نهاية متوقعة**  
لذلك أراد شاؤول أن يعبر عن هذه الحالة بعدم من الاستقرار والتحسب للقادم من الأيام لما يعترض تلك الشخصيتين بالشكل العبثي وليس بالمضمون العبثي ذي البعد الفلسفي المحض للواقع الإنساني. ولعل النص قد اهتز حينما اهتز الميزان العبثي فيه، إذ أن الوضع العبثي كان واضحاً فيه، ولم تخف الكلمات حلول مرابطة للمعادلة العبثية فيه. أي أن يكون على الأقل القارئ للنص أو المشاهد للنص المسرحي، ممثلاً

## حدث يوماً

بقلم: د. عادل العبد المغني \*

- نظر الأحفاد إلى جدهم - الضابط المتقاعد - باستغراب وهو يروي لهم الحكاية، وسأله أصغرهم بدهشة عجيبة:
- هل حقاً ما تقوله يا جدي؟
- أجابه الجد بثقة وحكمة.
- نعم يا سعود صحيح، ويحدث في الدنيا مصادفات أغرب من هذا .. قاطعه الحفيد الآخر.
- نريد التفاصيل يا جدي لقد شوقتنا.
- حسناً... قال الجد الذي أسند ظهره إلى جدار دوائيته المليء بالصور حين كان ضابطاً في مخفر المرقاب قبل أكثر من خمسين سنة مضت.
- رفع كأس الشاي الصغير إلى شفثيه الملاصقتين لشاربين أبيضين ولحية كذلك بيضاء.
- كانت أعين الأطفال ما تزال معلقة عليه بانتظار أن يكمل الحكاية...
- نعم يا جدي، وماذا حصل بعد أن رن جرس الهاتف في المخفر.
- الذي حصل أن الشرطي الذي كان يقف بجانب الهاتف، رد على المكالمات وسمعته يرحب بالعم أبو عبد العزيز ويقول له: "نعم هو عندنا"، ثم وضع يده على السماعه وهمس لي إنه العم أبو عبد العزيز يسأل عن السجين ناصر راشد، فرددت عليه باستغراب:
- "أنت متأكد أن العم أبو عبد العزيز يسأل عن السجين ناصر راشد؟"
- أجابني "نعم"، فتساءلت في سري، هل يريد أن يتوسط له؟، ولكن العم أبو عبد العزيز ليس من هذا النوع، ولا يقبل بأن يتشفع لنصاب كهذا ..
- طلبت من الشرطي أن يعطيني سماعة الهاتف:
- يا هلا عم أبو عبد العزيز الله يحييك، أنا الضابط مبارك.. تفضل عمي أمراً؟
- مرحباً بك ابني مبارك.. كنت أسأل عن ضابط عندكم اسمه ناصر راشد..

\* باحث وقاص من الكويت.

- عفواً عمي، ناصر راشد سجين "مو" ضابط!  
- سجين!!... كيف؟! هو الذي أخبرني أنه ضابط في مخفر المرقاب، واستلف مني مبلغاً من المال على أن يعيده لي، وحين تأخر اتصلت به في المخفر حيث قال لي أنه يعمل به..

- عفواً عمي نحن قبضنا عليه بتهمة الاحتيال والنصب على الناس.  
كان العم أبو عبد العزيز رجلاً ثرياً وكريماً، وينفق على المحتاجين بسخاء، وله شخصية متميزة، فأول شيء يسأل عنه المحاسب الذي يعمل عنده، فيما إذا كان أرجأ ديون المعسرين وأخرج الزكاة ووزع الصدقات على الفقراء.. وفي نهاية كل ذلك لا ينسى العم أبو عبد العزيز عبارته الشهيرة: "ولكن دون أن يعلم أحد أني وراء ذلك".  
شردت قليلاً وأنا أتحدث مع العم أبو عبد العزيز عن هذه المصادفة الغريبة، فكيف يتصل يسأل عن شخص نصاب انتحل شخصية ضابط شرطة في مخفر المرقاب ليكون هذا الشخص في هذه اللحظة بالذات رهين السجن في المخفر نفسه..  
قلت للعم أبو عبد العزيز: أمهلني لحظات لأحقق مع المتهم ثم سأتصل بك.  
أغلقت السماعية والذهول ينسدل على وجهي، ولم أستفق إلا وأنا أمام المتهم ناصر راشد في الحجز:

- هل تعرف العم أبو عبد العزيز؟  
رد بتردد وارتباك:  
- نعم.. لا... يعني أعرفه ولا يعرفني.. لقد سمعت عن كرمه وجوده فقررت أن أستغل ذلك فاستدنت منه مبلغاً من المال وكنت أنوي أن لا أعيده إليه..  
- حسناً وكيف إذاً أعطيته اسمك الحقيقي، ولماذا أخبرته أنك تعمل في مخفر المرقاب؟

- أطرق السجين كمن يبحث عن إجابة هو لا يعرفها:  
- صدقاً لا أعرف.. يبدو أن الله أراد أن يعاقبني فأنتقمني بالمكان الذي سيعثر فيه علي هذا الرجل الطيب.

- سألته أحد أحفاده الذين كانوا يصغون بذهول عجيب "وهل ضربته؟"..  
- كدت أفعلها فعلاً إلا أنني بعد أن اتصلت بالعم أبو عبد العزيز لأخبره بأن القدر كان إلى جانبه، وبأن السجين دل سلفاً على المكان الذي سيعثر فيه العم عليه من دون أن يدري أن ذلك سيحدث حقاً. ولو لم يذكر له أنه يعمل في مخفر المرقاب لما فكر العم عبد العزيز بالاتصال بهذا المخفر ولما عثر عليه جاهزاً داخل السجن..  
- "ولماذا لم تضربه؟" صاح أحد الأحفاد.

- ابتسم الضابط المتقاعد، ونظر إلى صورته المعلقة على الجدار، ورد:  
- هل تصدقون.. لقد عفا عنه العم عبد العزيز...



بدأت علامات الدهشة على وجوه الأحفاد، وظهروا كأنهم لم يصدقوا الحكاية، ولكن الحياء منعهم من الإفصاح عن ذلك. لكن الضابط المتقاعد استعاد خبرته في التحقيق مع المتهمين وكشف الزيف من الحقيقة، فنظر إليهم بحدة صارخاً فيهم بعصبية:

– "شكلكم مو مصدقين ها؟"

لم يرد الأحفاد ونكسوا رؤوسهم والضحك يغالبهم دلالة على أنهم شككوا في الرواية، فنهض الضابط بحركة خفيفة لا تناسب وعمره، ثم خرج من الغرفة مسرعاً ومكتئباً على عكازه، وأخذ يردد بصوت عالٍ:

— أقسم بالله أن القصة حدثت فعلاً.. وإذا كان جيلكم "ما يسويها" فجيلنا كان يسوي أكبر منها.. والله حدثت..



## الوقوف خارج الأحران

بقلم: ليلى محمد صالح \*

في الجناح الخامس، تدور في فلك نفسها، ليلة أخرى تموت، يوم آخر يبدأ. التفكير يعتصرها من كل جانب، راقدة على الفراش الأبيض لا تستطيع الحراك. في النهار قد تتلهى، قد تتمكن من النسيان، تستطيع أن تخطط لجروحها بخيوط منسوجة من الاستغراق بالقراءة والحديث مع الزوار.

رغم أنها طلبت من الممرضة أن تعلق على غرفتها كلمتين، ممنوع الزيارة.

في الليل لا رغبة لها في الحديث مع أحد. وإذا كانت لها رغبة فمع من تتكلم؟

الورد أمامها لا يتكلم، "السكون العميق لا يتكلم، الأنايب والأسلاك التي تغطيها لا تتكلم، لا شيء أمامها، سوى الوحدة وأنفاسها المحترقة التي تتساب في عروق الصمت.

الألم يتمدد على طول شرايينها الباردة بشجن خاشع، قسوة التمزق تطحن جراح عظامها، لا شيء يحيطها سوى البياض، بياض نقي كالندي، بياض الغرفة، شراشف السرير، قميص النوم، المرات والجدران البيضاء.

تتذكر قصيدة أمل دنقل (١) - ضد من- التي كتبها أثناء مرضه- عن المستشفى والبياض.

لون نقاب الأطباء أبيض.. لون المعاطف أبيض

لون الأسرة.. أربطة الشاش والقطن

كوب اللبن.. كل هذا يذكرني بالكفن

تشعر بالملل، الوقت بطيء قاتل، لحظة، لحظة، دقيقة، دقيقة.

تتملكها رغبة عنيفة في الفرار من هذا المكان. لكنها مقيدة لا تستطيع أن تفعل شيئاً. لا تستطيع أن تتحرك، وإذا استطاعت فالمكان محاط بالكاميرات. أطباء، ممرضات، وعلى البوابة الرئيسية حراس.

رائحة الأدوية، التعقيم، المطهرات، التي تستنشقها، شبع منها.

هذه الرائحة منذ سنوات، كم تمقتها.

\* أديبة من الكويت.

(1) أمل دنقل: شاعر مصري معروف.

النور خافت في غرفتها، الطبيب يدخل عليها مع الممرضات. طبيبها التشيكي (ميلنكو) جراح كبير مستشار، يستأذنها، يخبرها بغيابه أسبوعاً لحضور مؤتمر. تدمع عيناها لتواضع الكبار، الكبار كلما ازدادوا علماً تواضعوا أكثر وأكثر.

بابتسامة مطمئنة يخبرها :

تجاوزت مرحلة الخطر، أنت بخير، بحاجة فقط للوقت. الأحداث المتكررة لكسر العظام تجعلها مسكونة بالحزن والضيق والقلق.

القلق والحزن يسيران في جسدها مسار الدم في العروق.

ممرضة الرازي للعظام، تشفق عليها، تدثرها، تستمع إليها وهي تهذي محمومة، غارقة في بركة من الحمى والهذيان.

ذكرياتها في المستشفى حميمة، غرفتها الخاصة تقابل خفارة الممرضات.

كوميدي صغير مغطى بدانتيل أبيض، يحتضن الساعة والمذياع والكتب وثلاثة كراسي لجلوس المقربين.

هي مستلقية على سريرها الطبي بين اليقظة والنمائم، صامتة شاردة، زائغة النظرات. كأنها تحمل في قرارها العذاب، عذاب العالم كله، أنات وآهات، وضيق، ضيق في صدرها، ضيق في مساحة المكان والزمان. تقنع نفسها بالرضا.

بالفرح، الزوار دائماً حولها، لا تدري هل وجودهم أم وجودها يمنح هذا المكان التميز والحضور. هل وجود الزوار يمنح الفرحة.

\*\*\*  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

رحيمة، العاملة، كانت أكثر سعادة واغتياباً بعودتها لمستشفى الرازي.

تجلس عندها دائماً خلف الباب الموارب لتستريح، ترحب بها في وحدتها، تبحث "بـ الريموت كنترول" عن فيلم هندي لتشاهده من أجلها، وإذا ما أحست بوخز الألم، كطعنات السكين الحاد، تخلط لها البيض بالكركم، تضمد به رجلها.

رحيمة تقول:

– ماما هذا دوا واجد زين، نستعمله عندنا في حيدر آباد (٢).

تغطيها، ترتاح، تنام، دون أن يدري أحد.

سلوى الممرضة، نشطة سريعة الحركة لها وجه صارم عصبي، طويلة اللسان، تخاف منها، تتحاشى طول لسانها، كل يوم تمد لها يدها، صامتة، تقوم بقياس ضغط الدم وتخرج.

ميري رئيسة الممرضات صلبة، حازمة، تؤدي مهنتها بالحب والحنان، كل يوم تجلب لها

(٢) حيدر آباد: مدينة في الهند.



من حديقة سكن الممرضات وردة عباد الشمس صفراء.

جوزفين ممرضة حنونة، صوتها ندى، وابتسامتها جذلي، هي الوحيدة التي تسمح لها بغسل شعرها، يا صعوبة غسل الشعر على فراش المرض، مستلقية بلا حراك، تتسلى مع جوزفين وهي تحدثها عن ذكرياتها مع خطيبها الوفي بالمنصورة (٣)، وإذا ما سمعت النداء، تركض، تغيب، تتركها لحظات ثم ترجع لتكمل حديث الهمسات، حديث القلق لرسائله المتباعدة، تخبرها بلوعة: رسائله أخذت تحمل ضعف الإخلاص، ضعف نبض القلب، وضعف خفايا الحب البعيد.

ترد عليها مبتسمة.

- الضعف الإنساني والضعف العاطفي ليسا بعيب جوزفين، انتبهي. كوني حذرة، الأسرار عند الأحباب وديعة. عليك أن تعرفي أن الحب حلو في البداية وصعب في النهاية.

الطبيب يدخل عليها ثانية منبهاً:

- لا تنسي أن تحركي أصابع رجليك ليتحرك الدم، وتحركي يدك التي لم تعلق بها قنينة المغذي.

في الليل يزداد الألم، تحس وكأن بداخل ساقها شيئاً يحفر بها، الجرس المعلق بسريرها معطل، تنادي بصوت منخفض:

- سستر جوزفين، أرجوك، أرجوك، أتألم ألماً فظيماً، أعطني إبرة لأنام. تسرع الممرضة بالإبرة المقررة لها، تغرسها في وريدها، تفرغ الحقنة، بعدها. تقرأ الفاتحة والمعوذتين وتنام.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

\*\*\*

الحادث وقع حين كانت تسير على جسر الجامعة، الجسر يوصل منطقة العديلية وقرطبة بالخالدية واليرموك (٤). كان الجسر مزدحماً لعودة الموظفين والطلبة، ازدحام، الازدحام يخنق الأنفاس، يسيل الانتظار طويلاً بعيداً عن العيون، الجسر مكتظ بالسيارات.

سيارات، أشكال، ألوان، موديلات. فجأة وعلى نحو مذهل، وبكل ما في الثانية الزمنية من سرعة، تضربها سيارة. سيارة شاب طائش يسير بسرعة جنونية على الجسر، سيارته حمراء تصاميمها غريبة. كان الارتطام شديداً مروعا، يهتز مقود السيارة بيدها، تترنح السيارة يميناً ويسرة، الضربة مؤلمة وقاتلة، ترتجف من خلال كل عظامها، في تلك اللحظة الدامغة.

ساقها الضعيفة المصابة ترتطم بالحديد، لكن خفقات قلبها تبقى تنبض بشدة كي

(٣) المنصورة: مدينة في مصر.

(٤) العديلية- قرطبة- الخالدية- اليرموك: من مناطق الكويت المعروفة.

يستمر العذاب. لا تستطيع أن تقف ، لا تستطيع أن تتحرك، تحس وكأن تسونامي (٥). قد مسها فتحوّلت إلى ركام مبعثر. جسدها اليابس، ووجهها الشاحب على أسفلت الرصيف ملقى على الفراغ بالعراء، لا شيء يظللها سوى السماء. ممددة على قارعة الطريق في فرن الظهيرة الحارق، تشم بعمق تراب الأرض. تغمض عينيها، تسرح، تتمنى لو تستطيع الفرار في غياب ينسيها هذه اللحظات العقيمة، ذرات الرمل والتراب تتسرب إلى عينيها، تشعر بحرقه، تسرع بإغماضهما، تستر وجهها بكفيها. ما أحلى إغماض العينين. ما أحلى الدفء والاسترخاء تحت الشمس الحارقة، ما أحلى التحديق بصمت. يسخن الدم في عروقها، يندفع في شرايينها باعثاً ألماً لذيذاً، لا تستطيع التحرك يداها لا تتلمسان إلا الرصيف الحار يا إلهي ماذا يحدث الآن؟ ماذا يقع الآن؟ تغمض، تتمنى أن تكون طائرة ورقية تطير عالياً، تحلق، تحلق في الهواء مع الرياح والسموم. الرصيف حار، الإسفلت حار، تحس أن ضلوعها تحترق وهي ترتشف الحرارة جرعة، جرعة، ما أدفأها من قطرات حارقة. تحس بلذة أسفلت الرصيف الحار، تحس بلذة حرارته الطاغية الدافئة. الدفء أول الحياة، الدفء أول الموت، تسمع ضجيج الشارع، تسمع ضجيج الأصوات، عيون وأصوات، العيون تنفذ إلى مسامها، الأصوات تتجمهر حولها بفضول، هذه العيون والأصوات لا تدرك كم مرة نامت مكسورة الأطراف. استنهام، ازدحام، تشتت الفوضى، يشتد الازدحام. أحذية، أقدام، دشاديش بيضاء، عباءات سوداء، الدائرة تضيق حولها، الضيق يحيطها، ضيق في المكان، ضيق في الأعماق، وهي بين ذلك متفرصة على الرصيف بجسد يخور، وحيدة، مستلقية في زحام الغرباء، لا تعرف أحداً منهم. رجال الإطفاء، رجال المرور يحاولون إعادة النظام، يؤشرون للسيارات بتواصل السير—سيارة الإسعاف تحول دون توقف، عويلها ممل يشق الأذان وينهش القلب والدماغ.

<http://www.abulchayak.com>

أحد المتفرجين:

– كل مدن العالم شيدت الجسور، جسور تاريخية أثرية، جسور فنية، جسور لعبور الناس والسيارات وعبور الزمن إلا نحن شيدت للازدحام.

متفرج آخر يصرخ:

– هل يعقل على الجسر كل هذه السرعة الهائلة؟ للأسف لا يدركون مدى خسارتنا للإنسان.

صوت الإسعاف، طوت.. طوت.. يطغى على كل الأصوات. يضعونها على النقال وينقلونها.

محقق المستشفى:

– الحمد لله على السلامة، بالحديد ولا بالإنسان، الإسعاف كل يوم تنقل لنا أنواع

(٥) تسونامي: إعصار بحري ضخيم وقع في دول شرق آسيا— أندونيسيا— ٢٠٠٧م.

الحالات. المستشفى ضاقت بالمصابين بسبب حوادث السرعة وعدم المبالاة، الحمد لله على كل حال.

يتجمع حولها الأطباء والممرضات، الطبيب المختص ينصحها بملازمة الفراش وعدم التحرك لمدة ثلاثة أسابيع. الحادث بسيط، لكن أي عضو ضعيف في الجسم سريع الإصابة.

تنزف أحلامها، تتألم بصمت، تذوي بصمت، تماماً كسراج قديم فقد كل زيتته على رصيف الجسر.

\*\*\*

في المستشفى أصبحت صديقة الجميع. عمال، أطباء، ممرضات، الجميع يحبها ويحاول مساعدتها لتجاوز حالتها المرضية. توزع عليهم كل ما يأتيها من هدايا. باقات زهور، حلوى، عطور، معهم تحاول أن تنسى حالتها.

كل ليلة، الوحدة تعترضها بسلسلة من الألم المر، نوم مستمر، جمود قاتل مستمر، مقيدة على السرير لا تستطيع الحركة. عيناها على الباب والنافذة في صبر القنوط.

فجأة يعلو صراخ، الصراخ حاد يشق الأذان، صراخ في الجناح المقابل، استغاثة تلو استغاثة عمال يركضون حفاة ييكون، يحملون عاملاً مسناً فاقد الوعي، تغطيه الدماء من قمة رأسه حتى القدمين، صدمته سيارة كبيرة (تتكر) (٦) لتوزيع المياه. تسمع صراخ الاستغاثة.. لم تستطع الاحتمال. تتألم، تبكي بحرقة، تبكي بألم، تبكي التكاثر الجميل لمساعدة الإنسان لأخيه الإنسان.

العامل مازال ملقى جسده النحيل الضئيل، ممدداً على السرير، أنفاسه تتصاعد. يئن متألماً في الجناح الذي أمامها. تسمع صرخة الأثنين، تحاول أن تسد أذنيها، لا تستطيع، تنحدر دموعها. لا تستطيع احتمال صرخة الألم. آه يا رحلة الكفاح الطويلة التي قضاها هذا العامل سعياً وراء لقمة العيش، آه يا حرقة انتظار الأهل في البعد ليعود لهم محملاً بخيرات الكويت.

تحاول الحركة، تحاول ثانية، تحاول ثالثة، بهمة تزيج عنها أنابيب التغذية والغطاء. تجر جر أرجلها، تتكئ فوق عكازين، تلف نفسها بالشال، تسرع، تقف، تجد نفسها قوية وهي المقيدة بمسامير السرير، والمكبلة يديها بأنابيب الدرب المغذية. تجهش بالبكاء، دموعها حارة. تركض إلى الجناح الذي يرفد فيه العامل، تركض إلى سريرها الذي يكاد يختفي من خلاله جثة هامدة. الدم يسيل من فمه والأطراف. تغرورق عيناها بالدموع، لم تتمالك نفسها، تبكي، تلقي عليه شالها الكشميري الأبيض. تصرخ بحرقة وهي تسمع من خلفها، صوت الطبيب يعلن النبأ

- لقد فارق الحياة. لفظ أنفاسه. سكن قلبه وتوقف عن النبض. مات، مات، ترن

(٦) التتكر: سيارة صهريج كبيرة لنقل الماء.

في أذنهما . يطير قلبها من بين أضلعها . لم تقو ساقاها على حملها . تسري قشعريرة تهز جسدها .

آه يا حرقة العذاب! آه يا ضياع الإنسان في مجتمع الإنسان . إلى متى يبقى الإنسان ضائعاً بين كم من الأضداد المتشابكة حتى ينام نومته الأبدية؟ تجهش في البكاء، عاش غريباً ومات غريباً . لم يزعج أحداً من أهله بالبكاء عليه ولا بالحداد أو لبس السواد .

حزن طاغ يخيم عليها . لا تقوى على الوقوف - تتكئ على الحائط، على جدرانها تسيل بقايا دموعها في حزن مثالي خالص، تحس وكأنها معلقة بخيط لا مرئي يصلها بالسماء، خيط الإيمان بقدرة الله بها كان وما يكون .

الطبيب يلتفت إليها :

- للخلود طعم آخر، الموت قدر، وهذا قدره المحتوم، الموت بداية التجدد، الحياة قوية أقوى من الموت .

يستدرك:

كيف تمكنت من النهوض من الفراش؟ كيف تمكنت من السير على قدميك؟ تحس بنشاط يستيقظ داخلها، تشعر برغبة قوية عارمة في التغلب على ضعفها وبأسها، والاستمرار في قدرتها على الوقوف خارج الأحران، وجعلها بعيدة خارج الزمان . تحس بقدرتها على صنع فرح الحياة، على صنع فرح الأمل، الأمل يتولد من صلب الألم والألم لم يستمر دون أن يرتطم في النهاية بالأمل، التفاؤل يملأ روحها بالخير، يمنحها الرغبة لتخلق بأحلامها حيث نشاء، تلك الأحلام التي رغم اصطدامها بالأقدار المعاكسة، إلا أن فتاديلها الرومانسية بقيت مضيئة متألئة، تشرق بالأمل المضيء، تبرق بشعاع وردي يتلألأ، يتلألأ، تنعكس أضواؤه على عالمها الخارجي .

تشعر بالزهو، تشعر بالفرح، تحس أن كل ما بها، بدأ يخضر، بدأ يزدهر، بدأ يحيا من جديد .

\*\*\*



## أربعون ربيعاً..

بقلم: جيساس جارديا 1  
ترجمة: محمد هاشم عبد السلام \*

نترك الغرفة. نتقد الساحة في وهج الظهيرة. تغمر الشمس الشرفة وتضيء الكرسي القش البامبو، القطعة الوحيدة من الأثاث المتروكة بالخارج. لا أرى نباتات في أي مكان، ولا حتى أثر الأصص القديمة على بلاط الأرضية. شكل الشرفة كالهلال، مسدودة أمامي بجدار عال جداً فقد تقريباً لونه الأكسيدي الأصفر. توجد أسفل الحائط كومة صغيرة من الطوب. أشعر بالمرأة من خلفي تراقب تفرسي هذا. لا أسمع صوت تنفسها، لكن بالأحرى الحوار الواهن أو الخفي لروحها مع كل شيء يتحرك عبر الهواء أو بفعله. كما لو كان الهواء يُثَقُّ صاري قارب خفي صغير ألقى مرساته فوق صدرها. هذا ما يجب أن تكون عليه أحلامنا. ربما كانت كومة الطوب فيما مضى تشكل نبع أو بئر ماء للأطفال والطيور، فكرت بيني وبين نفسي. رأيت مرة نبع ماء مثل هذا لكنني لا أستطيع أن أحدد أين.

انتظرت المرأة عيني لتعودا من حيث بدأت، حيث الكرسي المتوحد المنعزل، وقالت لي: "لم يكن مهماً أبداً كما هو الآن. تركناه هنا ليهلك بفعل رعونة الفصول، لكنه يقاوم. تسأل أمي عنه كل صباح. جلس والدي "أرتيميو" عليه وهي على حجره، مداعباً فخذيه وركبها حتى أهاج غرائزها. الآن مرت على هذا أربعون سنة".

المرأة مطبقة عينيها نصف إطباق. إنها جميلة، حتى في الثوب الذي ترتديه والذي يفسد هيئتها. إنه مفهوم الأم ذلك أنها تتشج بالسواد وترتدي ياقات عالية. لا أفهم كيف تتحمل القفص المزدوج الذي تعيش فيه: ثوبها وغرفة نوم أمها التي أخذت تعود

1 روائي وشاعر وكاتب قصة مكسيكي معاصر .

\* كاتب وناقد ومترجم مصري

ببطء إلى التراب.

غرفة المرأة العجوز تبعث جرعات من الروائح الكريهة ترجع إلى بداية القرن الماضي. بينما كانت الابنة تخبر أمها عني، كنت أنظر إلى الرف حيث استقرت كؤوس كبيرة منقوشة بحروف ذهبية. هناك، كما هو الأمر عليه في أماكن أخرى، كان العالم يفسد ويتعفن باستمرار خلف الأبواب المغلقة. فجأة كرهت المرأة العجوز وتخلت الإلقاء بها إلى الشرفة لتموت تحت الشمس، غارقة أخيراً في الهواء النقي. إن لم تكن الابنة قد أعلنت أننا كنا بصدد الرحيل، لكان يمكن أن أشبع رغبتني هذه. عندما فتحت الابنة باب حجرة النوم، قالت أمها، في صوت واضح غير عادي: "كان أرتيميو بهجتي ومحبوبي".

على الرغم من قسوة شمس أبريل التي تحرقنا، إلا أنني والمرأة لم نشد الظل. أخذت ملابسي تبعث نفس الرائحة التي شممتها في غرفة المرأة المريضة. شاعراً بعدم الراحة، نظرت إلى المرأة الابنة ثانية، لكنها تبدو غير مدركة للرائحة النتنة. مازالت تنتظر إلى الكرسي ذي المسندين. اكتشفت أن جلدها الساكن الهادئ، داكن مثل شراب عتيق.

"يمكن أن تتبين جودته"، تقول، مشيرة إلى قطعة الأثاث، "بمقدار ما تحمله".

الشخص صاحب الخيال المغرم بأشياء هذا العالم، مثلي، ربما يعتبر امرأة مثل هذه، تقريباً، يتعذر عليها ألا يكون لديها زغب أعلى شفتيها العليا، كدلالة على الحيوية المفعم والنشاط المتقد للوجود. "منذ متى كان الكرسي بالخارج في اعتقادك؟" أسألها، متظاهراً بالاهتمام. "أخبرتكَ بالفعل"، أجابت. "أربعون ربيعاً".

الزغب لونه أصفر كالكرسي الخيزران المضفر. تمتد على طول حافة هذا الزغب سلسلة من قطيرات متألثة من العرق، بالغة الصغر. سأكون سعيداً لو مسحتها بسبابتي؛ تاركة سبابتي تبقى على حافة شفتيها.

"لكن سيدتي، هل اختبرته بعناية؟" أسألها ثانية. "لأنه غالباً مع هذا النوع من الأثاث، نجده يبدو صلباً بالنسبة للعين، لكنه ينهار تحت وطأة وزن ذبابه".

بدون أن تنبس بكلمة، سارت المرأة إلى الكرسي وأسقطت نفسها فيه بقوة، على عجيزتها، بدت اهتزازات صدرها كما لو أنها نجمت عن انفجار. تبادلنا النظرات، أنا والمرأة، فترة ليست بالقصيرة. كانت تبعث في وجهي عن انطباع ما فعلته لتوها.

وقعت تحت إغراء إعطاءها ما كانت ترغب فيه: أن أنهر كالحمامة، فاغراً عينيّ وفمي بكل الاتساع، لكنني لم أرغب في هذا.

قد تترجم بلاهتي بمعنى أنني موافق على أن الكرسي في الحقيقة يعد ثروة عظيمة. لدرجة أنني خائف من أن أرمش كثيراً. التجارة هي التجارة. لا يمكنني أن أنسى هذا. رغم أن نظرتها التالية الخاطفة عصفت بي، إلا أنني سأبقى في الموضوع الذي بدأنا به. هناك شيء واحد، رغم ذلك، سأضطر للاعتراف به: لقد صارت المرأة أكثر جمالاً. إنها متألقة مشرقة. إنها ثابتة، جذابة بفعل شمس الأصيل. تُبدّل ساقها تحت ثوبها، تصالبهما في تراخ. لا تحول عينيها عني أنا، تاجر التحف. لا أردي أبداً رابطة العنق الخاصة بي عندما أقوم بالبيع، على الأقل عندما يكون الجو حار. يبدو أنني ولا شك في مظهر يرثى له. لا، الأمر ليس كذلك، المرأة لا تفكر بشأن أعمالي. إنها تنتظر مني أن أحل ربطة عنقي وأفر من هذا الطوق الخانق الذي يصيبني بالشلل. إنها تشفق عليّ، فالربطة سميكة، عريضة كبيرة كثرة الفاكهة. تحققتها أصابعي دون سذاجة، تلمع بسبب الحرير الذي لا أتذكر لونه. شعرت وكأنني في كابوس، بدأت أخلع رابطة عنقي على الفور لأتخلص منها. وبقي لغزاً بالنسبة لي هو لماذا ارتديت رابطة العنق في هذا اليوم وليس في يوم آخر. قبح عقدة الربطة يبدو واضحاً: إنها مسألة الافتقار إلى الخبرة في توظيف مثل هذه القطع من الملابس. تتأعبت المرأة. هذا له معناه. قبل أن ندخل غرفة أمها مباشرة - كان عليها أن تستأذنها لتبيع الكرسي وعلاوة على ذلك، أن تعرفها بالمشتري - طلبت المرأة أن نهي المسألة بسرعة لأنها تأخذ قيلولتها في الظهيرة. أخيراً حررت الرابطة الرطبة من يافتي المقواة. أغلقت المرأة عينيها وأخذت رأسها في التناقل. أثقلت بفعل أشعة الشمس، أبحث متأخراً عن ظل أحد أعمدة الشرفة، العمود الملاصق للكرسي. المرأة نامت بالفعل، تصدر صوتاً خفيضاً بشفتيها، مازالت ساقها متصالبتين. قررت أن أتركها نائمة. سأأملها في صميم قلبي من منطقة الظل، ثم أنصرف. رائع جداً هذا الصمت الذي يحيط بنا، أستطيع بفضل تقريباً سماع صوت طقطقة الشمس في السماء. لاحظ أن ثيابي لم تعد لها تلك الرائحة الكريهة التي كانت بها، الكولونيا وكريم البشرة ينبعثان الآن من ملابسني، لمساعدة الظلال في عملها المنعش المفيد.

ليس لأشعة الشمس تأثير في وجه المرأة الذهبي. إنها في الحقيقة لا تعرق، باستثناء شفتها العليا. تنام أحياناً ووجهها مائلاً إلى جانب واحد، كاشفة عن أذن صغيرة، وفي

خلف رقبتها، ينسدل جزء من شعرها الطويل. لو أن الرقبة عارية، بالتأكيد ستعطي أي شخص ينظر إليها.

سأشتري الكرسي ذي المسندين منها، لكن سأخبرها أن بإمكانها الاستمرار في استخدامه في أي وقت تشاء، ما دام هو المقصد الذي تنعم فيه بالرضا والراحة. "أعيش الليل"، وأخبرتني أمام والدتها، "تستمع إلى هيام أبي أرتيميو: الحب، وفقاً للطبيعة البشرية".

بدأ ظل الحائط في الانتشار إلى الأرض وتغطية الساحة. دنوت ببطء شديد جداً نحو الكرسي ذي المسندين ووضعت راحتي على المرأة. ارتعدت، لا أعرف ما الذي سيحدث. أراها مشرعة عينيها نصف إشراقة وهي هائمة تائهة من أثر النوم. ثم تضع يدها فوق يدي وتقول: "عد في الغد، لكن مبكراً". سيتحتم عليّ تقديمك لوالدتي ثانية".



ترجمها عن الإسبانية: مارك شافر من كتاب "انتزاع الأحزان بعيداً عن هذا العالم". المكسيك، 1998.



## الكف القاتلة!

بقلم: خالد خلف \*

"هذه قصة أو حكاية واقعية وقعت أحداثها في عام ١٩٨٠ في مدينة جنيف السويسرية أنقلها بحذافيرها كما وقعت دون زيادة أو نقصان.

\*\*\*

... رجل أعمال عربي.. له بعض الأعمال في جنيف.. وله أموال طائلة مستثمرة في سويسرا.. يذهب إليها كلما عُنَّ عليه السهر في نواديها، والأكل في مطاعمها الجميلة، والتمتع بمياه بحيرتها الرائعة. ومع ذلك ظل ذلك الإنسان البدائي الجاهل بالرغم من أنه قضى ست سنوات يدرس في أمريكا تتقل فيها من جامعة وأخرى، وفي نهاية المطاف اشترى شهادة جامعية ليقتنع أباه وجده أن السنوات التي قضاها في أمريكا، وآلاف الدولارات التي أرسلت إليه لم تكن بلا فائدة (!).

\*\*\*

في يوم من أيام صيف عام (١٩٨٠) دخل صاحبنا إلى مطعم (دي دون) في شارع "وي دون الشهير" لكي يتغذى.. جلس على طاولة قريبة من الشباك المطل على الشارع، فلما جاءه (النادل) طلب كأس وسكي وصودا، مرت دقيقة وإذ بكأس الوسكي يوضع أمامه ومعه زجاجة صغيرة من الصودا.. وبعد أن رص النادل الكأس وزجاجة الصودا، أمره بأن يأتي له بالثلج قائلًا له: (آيس) ICE، استغرب النادل الطلب، ولكن ما يطلبه الزبون أمر مطاع ومجاب حتى وإن كان غريبًا (!). ذهب وعاد ومعه ما عون من "الآيس كريم" ووضعه أمام السيد، وهنا وقف السيد وقال بالعربية: أطلب آيس - وتعني بالعربية - ثلجاً - وتأتي لي بالدندرمة.. يا حمار (!) ثم رفع يده عاليًا وهوى بها على صدغ النادل الأيسر فأحدث صوتًا عاليًا سمعه كل من كان بالمطعم ساعة اذن (!)، ورأى مدير المطعم ذلك الكف الكبيرة وهو يهوي على خد النادل الأنيق محدثًا تلك الفرقة الكبرى، فأسرع إلى الهاتف ليحادث الشرطة - مرت دقائق معدودات فقط وإذ بباب المطعم شرطيان طويلان بملابسهما الرسمية، يقفان بباب المطعم حتى سدا بجسديهما مدخل المطعم.. ما إن رآهما مدير المطعم حتى أسرع إليهما وقادهما إلى طاولة السيد وجرى الحديث القصير التالي:-

- بونجور يا مسيو!

- بونجور

\* كاتب من الكويت.

- هل ضربت النادل؟
- أصل أنا طلبت...
- أجب على سؤالي، هل ضربت النادل؟
- نعم.. بس أصل القصة...
- أنا فقط سألت سؤالاً واحداً بسيطاً.. هل ضربته، وأنت أجبت جواباً واضحاً.. قلت نعم.. إذا تفضل معي..
- إلى أين؟
- قل لي أين تسكن يا سيد...
- أسكن في فندق الذي دون..
- إذا تفضل معنا إلى الفندق كي تحاسب الفندق وتأخذ حوائجك!
- وإلى أين الذهاب بعد ذلك؟
- إلى المطار، لأنك شخص غير مرغوب بك؛ لأنك لم تتحضر بعد.. تذهب إلى بلادك لتتحضر، وبعدها تأتي إلى البلاد المتحضرة مثل سويسرا!
- ولكن النادل أخطأ في الطلب!
- خطأ النادل يُحل، ولكن جريمتك لا تغتفر!
- طيب أنا مستعد لإرضاء النادل وتعويضه عما بدر مني!
- ها هو النادل أمامك راضيه كما تشاء، أما حق الدولة...
- حق الدولة بعد ذلك أنا مستعد لتجملته! ومد يده في جيبه وأخرج - رزمة - من الفلوس، ومد يده بها للنادل مع اعتذار بالإنجليزية (سوري) Sorry، فرفض استلام المبلغ وقال.
- شكراً سيدي.. أنا مسامحك!
- وهنا قال الشرطي الذي يتكلم الإنجليزية.
- ها هو النادل قبل اعتذارك، لنذهب إلى الفندق ثم إلى المطار.. هيا بنا يا سيد!
- وهنا قال العربي
- هل أستطيع أن أحادث سفير بلدي؟
- نعم وهذا هو التليفون، هيا حادث من تشاء حتى لو كان رئيس دولتكم وليس سفيركم فقط.
- هالو.. أبو الشباب أرجو الحضور إليّ في الفندق حالياً.
- (عبر الهاتف...)
- لا مهو بخير.. أرجوك احضر حالياً!
- (عبر الهاتف...)
- شكراً.

\* \* \*

وتمر الدقائق بطيئة وصاحبنا يجمع حاجياته ويضعها في شنطته الفاخرة، ومعه داخل الغرفة أحد الشرطيين .. وهنا دخل السيد السفير، وبعد السلام سأل الشرطيين عما حدث بالإنجليزية لأنه لا يجيد الفرنسية فقال له أحدهم:

- صاحبنا هذا- وأشار إلى صاحبه- ضرب نادلاً في مطعم كفاً لأنه أخطأ في إحضار ما طلبه منه!!!

- ليش؟

- والله .. نرفزني ..

- كنت تشتكيه لمديره .. في هذه البلاد كل شيء يغفر إلا أن تمد يدك وتضرب أحداً، فهذه كبيرة الكبائر عندهم، وكل شيء يغفر إلا مد اليد، وأخذ الأمور بالقوة!

- يعني لا أمل في بقائي؟

- أظن هذا الشرطي في هذه البلاد يستطيع تنفيذ القانون دون الرجوع إلى محكمة أو قاض، فالقانون واضح وصريح عليك الامتثال للأوامر ثم الاعتراض بعد تنفيذ القرار، وهو الإبعاد عن البلاد.

- وقال العربي موجهاً الكلام للشرطي الذي يتحدث الإنجليزية:

- أنا عندي أكثر من أربعة ملايين فرنك سويسري مستثمرة في هذه البلاد.

- خذها معك وأنت تغادر .. إن مليارات ومليارات الفرنكات تدخل بلدنا كل يوم ولن تتأثر بلدنا برحيل عدة ملايين يأتي بها رجل متوحش مثلك!

- أنا متوحش؟

- ماذا تسمي نفسك بفعلتك المشينة؟ أنا يا سيدي أنفذ القانون ليس إلا .. أنت الذي وضعت نفسك في هذا الموقف الذي لا تحسد عليه .. هيا بنا إلى المطار.

<http://Archiv.kk.sakhril.com>

وصل الراكب يرافقه السيد السفير إلى المطار، واستعلم أحد الشرطيين عن أول طائرة تغادر جنيف، وقيل له السويسريه الأولى تغادر بعد ربع ساعة إلى أوسلو، وهذه أغلقت أبوابها، أما التي تليها فإنها ذاهبة إلى لندن بعد ساعة .. وهنا هتف المتهم قائلاً:

هذه تناسبني، فأنا عندي فيزا إلى لندن ولي فيها معارف وأعمال وأموال مستثمرة  
\* \* \*

هم المتهم لمغادرة مطار جنيف فأوصلاه إلى الطائرة، وقبل أن يغادر قال له الشرطي الذي يتحدث الإنجليزية:-

- أنا آسف يا سيدي .. وثق أنني كنت أطبق القانون .. صحيح أنه قاسٍ، ولكن القانون قانون!

- شكراً سيدي .. وأنا آسف لما فعلت مخالفاً القانون!

وهنا تكلم الشرطي الآخر قائلاً:

- بون وفابياج- أي (رحلة سعيدة) فhez رأسه، ورفض يده بالتحية، وركب الطائرة مودعاً!!



## تحت جناح البهاء زهير

شعر: فاضل خلف\*

الشاعر البهاء زهير من أرق الشعراء وأعذبهم، حَلَّقَ في دنيا الشعر بين الحجاز ومصر، وكانت له منزلة عند الملك الصالح الأيوبي.. وهذه الرباعيات هي نفحات من إلهامه، ولد في مكة المكرمة عام 1185 ونشأ في مصر المحروسة وتوفي في عام 1258م.

يا منية النفس يا ينبوع أشواقي

رؤيت بالغزل الرقراق أعماقي

قد جئتك اليوم في شوق وفي عطش

لوردك العذب فهو الكأس والساقى

وفي فؤادي حنين الست أوصفه

فأنت أدري بأهوائي وأشواقي

وظيفك الحلو في نومي يسامرني

فأنتشي فهو صهبائي وترياقى

من أجل عينيك أتيت الحمى

فأنت وحي الشاعر الطامح

جمالك الفتان لا يزدهي

إلا بحب مُشرقٍ لامح

فصافحي روحي بسحر الهوى

وحُفِّي من طبعك الجامح

\*كاتب وشاعر من الكويت



فإن تجاوزت حدود الندى

فسامحي تجاوزي سامحي

أيا ربة إلهامي وأشعاري وإحساسي

دعي الشوق يناجيني ويترع بالهوى كاسي

وهاتي الحب ما في الحب من باس

فلولا الحب لم يعمر أديم الأرض بالناس

على رسمك الفتان آثار نعمة

من الله فهو الرازق المتفضل

فقلت على اسم الله سيري فأنت لي

سراج وأنس في الحياة وسلسل

وحب وتحنان وحسن مجنح

وفن وإبداع وشعر مرفل

وأنت على بُعد المسافات واحة

ألوذ بها والدهر صاب وحنظل

وردت في الهوى غنائتان

فلك الشكر ربة المهرجان

صارتا لي ينبوع حب وشعر

وشعور ورأفة وحنان

وأريج من ياسمين وفل

وشذا الأقحوان والزعفران

وحياتي بدون حب هباء

يا أعز المساوات الحسان

# من تاريخ البيان - شعر

## وراء السراب

شعر: محمد الفايز\*

أقلق صفوي بالعظاظ العظائم      ألا وعلت عيناك في كُنه عالي  
فما دارت الأنوال حفظاً لحشمة      ولا عجنوا خبزاً غيثاً لعدم  
إذا نحن آمنّا بشيء فإنما      نحاول فيه ضلة للمعالم  
تخادعني في فكرة أنت ضدها      وتطلب مني أن أصيخ لراغم  
وما أنا بالهياب منك وإنما      كلانا على بعض يعيش كغانم  
تفضت ثيابي من غبار ينوشني      بمعول بناء وفرسة هادم  
ظليقاً أنا الركب الذي يوسع الخطى      مجالاً وكهفي إن تراخت عزائمي  
فدعني وأيامي أدوس بحارها      بقلب ولوع في هواها ملازم  
أتلّ بها تلاً وطوراً اقودها      مستنة الأنيابي زِي آدم  
فكم قبلوا نايلاً طويلاً لأنه      قد امتلأت أشداقه بالدراهم  
رضيت ضلالي منذ تراءت هدايتي      سراب ظمء لاح في أفق غاشم

\*\*\*

\* العدد السابع، ١٩٦٦

\* شاعر من الكويت

# من تاريخ البيان - شعر

## الغريب

شعر: خالد سعود الزيد\*

مطرق لفه الأسى والنحول      حائر الخطو قد عراه الذهول  
هائم في طريقه ليس يدري      من مأساه أيّن منه السبيل  
كافر بالني وليت الأمانى      لم يقدها إلى هواه الدليل  
جرحت قلبه الكريم وأدمت      عزمه الحرف فهو حيّ قتيل  
يسكب الدمع من دم فيواري      دمه من خدوده المنديل  
وإذا لاح في الطريق خيال      فرّخوفاً من أن يراه عنول  
يتخفى تحت الظلام بعيداً      ليت هذا الظلام دهر طويل  
جنحت نحوه الهوم فأمسى      نضوهم والهم خطب جليل  
لم يذق منذ ليلتين طعاماً      يتلوى من الأسى ويهيل  
مقفر الجيب منهك العزم خاوٍ      ضامر الوجه شاحب مهزول  
لم تعود نفسه مدكف      للأداني كيف القصي الدخيل  
كان في ظل والديه مقيماً      في دلال ما بعده تدليل  
يتغنى في حبّ سعدى وسعدى      تتهادى من حوله وتجول  
وتناجيه وهو مصغ إليها      قد تغشاه لفظها المعسول  
ذكريات ما أطيب العيش فيها      لو توالى أو أنها ما تحول  
ذكريات لاحت له وتوارت      كريع واره صيف ثقيل

\*\*\*

\* العدد السابع، ١٩٦٦م.

\* شاعر من الكويت ١٩٣٧ - ٢٠٠١

قسماً بالوداع وهو صعب      هان من دونه الأسى والذبول  
ما تمنى غير اللقاء مراماً      لحظة، ثم بعد ذاك المحول  
لا تلم قلبه إذا ذاب وجداً      ففراق الحبيب أمر مهول  
إن يوماً كآلف يوم إذا ما      حال من دون من يحب السبيل  
كيف والحال كربة واغتراب      وزمان على الكرام بخيل  
وشباب قد ضاع وسط ضباب      من أمان في وعدها التضليل

\*\*\*

ربّ رحماك ضاقت الأرض فيه      لم تسعه جبالها والسهول  
لا معين على البلاء حفي      لا رفيق ولا صديق خليل  
قد تخلص عنه النصير فما من      بيت حر يؤويه أو من ينيل  
فغداً من بلائه في اضطراب      يستوي تارة وأخرى يميل  
مرهق متعب القوى كأسير      أثقل القيد مشيه والغلول  
مسح الحزن من محياه نوراً      يتحلى كأنه القنديل  
فندوى مثل زهرة قد طواها      دهر سوء من شأنه التمثيل  
وانزوى حول حفرة ليس فيها      من جليس ولا أنيس يجول  
وارتمى نحو قاعها مستجيراً      بالثرى حين أن منه الرحيل  
يلفظ الروح فالروح قريب      ويعيد إلى الديار الوصول  
ماله من وجوده غير جسم      سيواريه بعده المجهول  
وسيمضي إلى الفضاء بعيداً      ربّما كان في الفضاء الحلول  
وانفتحاح لقلب كل غريب      ضامه الدهر والأمانى طلول  
وليكن في السماء ما قد تمنى      إن هذا رجاءه المأمول



## قيامه المتنبى!

(رأى الشاعر المتنبى في المنام وهو ينشده ويحاوره فيقول: ...)

شعر: أ.د. عبدالله بن أحمد الفيضي\*

...وكما تَوَسَّطَ رُكَّ الرُّوَابِي والسُّهُوبُ

لَكَ صَهْوَةُ النَّشْوَى وَرَجْوَى لَا تَخِيبُ

لَكَ مُهَرَّتِي وَمُهَنْدِي وَلِي اصْطَبَا

رُكَّ، يَا سَلِيبَ الدَّانِ، وَالرَّأْيُ الصَّلِيبُ

لَا، لَا تَسَلْ عَنِّي فَإِنِّي ذَاكَ إِنَّ

جَدَّ الزَّمَانُ وَسَطَوْتِي الْعَجَبُ الْعَجِيبُ

إِنِّي التَّقِيْتُكَ هَاهُنَا يَوْمًا فَهَلَا

قُلْتَ لِي: مَاذَا جَرَى؟ وَلِمَ الْهَرُوبُ؟

قَدْ كُنْتُ بَارِقَ صَحْوَتِي إِنَّ أَمَحَلْتُ

وَجَلَاءَ أَيَّامٍ عَلَيَّ دَمًا تَصُوبُ

نَعْلَاكَ أَفْلَاكَ الْمَجْرَةَ تَلْتَقِي

وَعَلَى خُطَى قَدَمَيْكَ تَنْتَقِلُ الدُّرُوبُ

لِمَ هَذِهِ الْأَفَاقُ تُكَلِّي؟ وَالْقُرَى

مَنْكُوبَةٌ؟ وَالْبَدْرُ ثَغْرًا لَا يُجِيبُ؟

وَتَلَبَّبِي بِالْحَرْبِ مَرَجَلُهَا دِمِّي

أَيَّنَ الْأَلَى دَارُوا بِهَا دَهْرًا تَجُوبُ؟

\* شاعر وناقد من السعودية

إِيَّاهُ، وَأَيْنَ الْخَيْلُ تَقْدِفُ بِالْبُطُو  
 لَّةٍ فِي فُرُوجِ الْأَرْضِ نَهْدَاهَا وَجَيْبُ؟  
 لَوْلَا رَحِيقُ الْعَرَبِ فِي أَحْدَاقِكُمْ  
 مَا قُلْتُ بَيْنَكُمْ عَلَى الدُّنْيَا عَرِيبُ!  
 لَا وَجْهَ ثَمَّ، وَلَا لِسَانَ، وَلَيْسَ مَنْ  
 يُلْقِي عَلَى شَيْءٍ الْغَرَابَةِ: يَا غَرِيبُ!  
 مُلْقَى عَلَى كَفِّ الْقِيَامَةِ ظَامِنًا  
 يُرَوِّي النَّسُورَ نَجِيعَهُ وَهُوَ السَّخُوبُ!  
 فَحَمَلْتُ قَافِيَةَ أَعَالِجٍ فِي فَمِي  
 خَجَلِي مِنَ الْآتِي عَلَى الْمَاضِي يَلُوبُ  
 وَالشَّعْرُ أَشْجَارُ: فَكَمْ مِنْ شَاعِرٍ  
 مَا قَالَ شَعْرًا غُضِنَهُ مِنْهُ رَطِيبُ  
 وَلَرُبَّمَا يَهْذِي بِهِ مَنْ لَيْسَ فِيهِ  
 تِمَثَالُهُ أَبَدًا نَدَى مِنْهُ وَطِيبُ  
 كَالْحُبِّ: أَهْوَنُهُ قَشْعِرِيرَاتُهُ،  
 وَمَدَاهُ مَا حَرَّقَ الْفُؤَادَ بِهِ حَبِيبُ  
 يَا أَيُّهَا ذَا الطَّيِّبِ الْمُتَنَبِّئُ الـ  
 مَاضِي مَضَى وَنَدَاكَ حَاضِرُكَ الْجَدِيبُ  
 اسْمَعْ، أَمَا كُلُّ الطَّيُّوبِ، لَقَدْ نَزَا  
 فِي أُمَّ ضَيِّعَتِنَا السَّبْتَتَى وَالنَّخِيبُ  
 وَتَطَايَرَتْ إِبِلِي وَهَامَ وَرَاءَهَا  
 مِنْ أَهْلِ دَارِي كُلِّ أَرْعَنَ لَا يَنْوُبُ

بَاحِزَةُ الثَّلَبُوتِ حَزُّ تَرَاثُنَا ،  
وَعَفَا لَبِيدٌ ، وَأَرَعَدَتْ مُزْنَ ضُرُوبُ  
وَتَقَطَّعَتْ مِنْ آلِ نَعْمٍ نِعْمَةٌ ،  
وَتَسَاقَطَ الْعُشَّاقُ ، وَانْتَهَكَ الْكَثِيبُ  
وَعَلَى ثَرَانَا أَمْطَرَتْ سَحْبُ الْهَوَا  
نِ وَأَنْبَتْنَا لَيْسَ نُشْرِقُ أَوْ نَغِيبُ  
مَا عَادَ فِي رَأْسِ أَدَى مِنْ نَخْوَةٍ ،  
مَا عَادَ فِي عَيْنِ قَدَى ، وَخَلَّتْ قُلُوبُ  
وَتَرَهَّبَ الثَّائِرُونَ فِي أَسْلَافِهِمْ  
وَاسْتَرْهَبَ الْخَاوِينَ رَبُّهُمْ الْقَشِيبُ  
أَوْ لَمْ تَكُنْ فِي (شَعْبِ بَوَّانٍ) عَلَى  
مَرَأَى الْمَصَائِرِ ، يَا فَتَى ، تَرَعَى شَعُوبُ ؟  
ارْجِعْ فَلَيْسَ لَنَا بِشَعْرِكَ هَاهُنَا  
أُذُنٌ ، وَمَاتَ الشَّعْرُ ، وَانْتَحَرَ الْخَطِيبُ !  
أَطْفَى قَوَافِيكَ الَّتِي أَشْعَلْتَهَا  
مُدْنَا ، وَهَآكَ قَنَآةَ شَعُودَةٍ تَنْوُبُ !  
اَكْتُبْ رِوَايَتَكَ الْعَجِيبَةَ إِنْ تَشَأْ  
فَبِحَبْرِهَا يَتَلَوْنَ الْحُلُمُ الْكَثِيبُ  
دَوْنُهَا مَا شِئْتَ مِنْ مَلَهَاتِنَا  
فَبِهَا تَرُوحُ قَوَافِلُ (وِينَا) تَوُوبُ  
يَتَحَدَّقُ الْأَدْبَاءُ فِي حَدَقِ السُّهَا  
كَيْ لَا تَرَى أَسْمَاؤَهُمْ فَتَرَى ثُقُوبُ

أَوْ فَاتَكُنْ أَنْشَاكَ خَمْرَ مُسَلَّسِلٍ  
خَدْرًا تَتَلَفَزُ حَاضِرًا خَطِرًا يَطِيبُ  
تَسْقِي الْعَيُونَ عَيْوُنَهَا فِي مَهْمَةٍ  
مِنْ سُكْرِ الْأَثَامِ فِيهِ تَقَى نَذُوبُ  
صُغْ مِنْ رِيَاكِ الشَّرْقِ أَغْنِيَةً  
وَلَكِنْ لَا غِنَاكَ شَجَا وَلَا فِينَا طَرُوبُ  
دُبْحَ الْبَيَانِ، وَأُحْرِقْتَ خَيْلُ الْقَوَا  
فِي، قِيلَ: قَاتِلَةٌ، وَفَارِسُهَا رَهِيْبُ!  
لَا شِعْرَ فِي الشَّعْرِ، وَلَا النَّثْرُ بِهِ،  
وَتَحْرِبًا الْمُوْهُوبُ فِينَا وَالْكَذُوبُ  
أَفَّ لَكُمْ! قَامَ الْمُغْنَى مُغْضَبًا،  
وَمَضَى يَلُوكُ حُرُوفَهُ، وَرَدَّا الرَّقِيبُ!  
أَسْفَا عَلَى تَضَاهَالِ أَحْلَامِي الَّتِي  
دَلَّهْتُهَا بِشَبَابِ أَنْثَى لَا تَشِيْبُ!  
أَسْفَى عَلَى أَسْفَى عَلَيْكُمْ أُمَّةٌ  
لَا تَسْتَحِقُّ مَدَامَعِي! فَبِمَا أَجِيبُ!



## نهاية الشوط

شعر: عبد الغني أحمد الحداد\*

"بعد ثلاثة وثلاثين عاماً في العمل التريوي يغادر الشاعر الكويت جسداً، ولكنها تظل ساكنة في أعماقه محبة ووفاء، وهذه القصيدة ألقاها في الحفل الذي أقيم لتوديعه بعد رحلة العطاء الطويلة معلماً وموجهاً فنياً"

نهاية الشوط، ماذا بعدُ تنتظره  
للم بقاياك وارحل، إنه القدر  
نهاية الشوط - كم أضناك- تقطعه  
وزادك الصبر والإخلاص والسهل  
بالأمس جئت بأحلام مؤنقة  
يندى الشباب بها والعمر يزدهر  
بالأمس جئت وأيام الشباب زهت  
غصونها، وتراءى النور والزهر  
واليوم بت وحيداً حاملاً أملاً  
قد شاخ، والدهر لا يبغي ولا يندر  
واليوم ترحل لا نور ولا زهر  
وفي البيد ارتجاف، جرّه الكبر  
والشيب يغزوك والضعف الذي ارتعشت  
له اليدان، وما تأتي به النسر  
تلك السنون التي مرّت كأخيلة  
أضحت رماداً، ويهوي غصنها النضر

\*\*\*

هون عليك، فما زال الوفاء هنا  
يزنو إليك بطرف كله عبر  
هون عليك، ففي هذي العيون زهت  
رؤى من الود بالإخلاص تأتزر  
هنا أحبائي ها هم لن أسميهم  
فهم بعمرى شموع ليس تندثر  
هنا تودع أحبائاً على مقة  
لتلقي غيرهم بالوجد ينتظر

\* شاعر سوري مقيم في الكويت

لم أغترِبْ، وطني الثاني الكويتُ به  
أعودُ من وطني.. أمضي إلى وطني  
من بين أهلي إلى أهلي مُغادرتي  
يبقى الوفاء لكم، في القلب منزلُكم  
وكلُّكم ذكرياتٌ سوف أحضنُها  
فلتَعذروني إذا قصُرتُ من كِبَرِ  
إنني سأذكركم ما دام بي رَمَقُ  
وجدتُ أهلاً وأحباباً لهم أثرُ  
هما الحبيبان في قلبي وأفتخرُ  
ومن أحبَّاي للأحباب لي سفرُ  
أسمى مقامٍ، ويبقى الودُّ ينهمرُ  
كنزاً بقلبي وأعماقي، هي الدُرُ  
أو إن أسأتُ فعُذري أنني بشرُ  
وإن أمتُ فادكروني تُحيني الذُكْرُ





## الوحشة وقصائد أخرى

شعر: عزت الطيرى\*

1

الوحشة

لا شيء سوى الوحشة  
تنظر بعيون ماهرة  
وتُطَلُّ على الكرسي المترب  
وعلى المائدة الخالية من الأكواب  
وأطباق الحلوى  
وعلى الحائط  
تأكله الوحيدة والبردة  
وعلى المشجب  
والقط الراکض في اللوحة  
منذ سنين  
وعلى العود المهمل  
في الكيس الأبيض  
وعلى الرف المكتظ بعلب دواء  
فارغة  
وزجاجات جفت ألوان سوائلها  
لا شيء سواها  
سوف ترافقك قليلاً

\* شاعر من مصر.

عُد

حتى ينزاح غبارُ الأشياءِ

عن الأشياءِ

بهديلِ امرأةٍ،

حين تبوح خطاها

برنينِ الموسيقى.....

أو بضجيجِ نوافذها

أو بالشكوى العذبة من تعب البيتِ

وما في البيتِ من الأعباءِ

أو بهواءٍ يأتي من شجرِ

أوريجٍ ناعمةٍ

أو بكثيرِ

من ماء!!

ARCHIVE

<http://Archiveeta.Sakhrit.com>

كالفضة ومضت

مرّت

وابتسمت

ألقت برنينِ تحيتها

في أرض الشارعِ

كالفضة

ومضت -

ومضت

لمعت

في ذاكرة القلب المتعبِ

كشهاب!!



من تلك الأنقى من عطر عذابي ؟

من تلك الـ طرقتُ بابي ؟

دون هواداتٍ

ورنّت

بقليلٍ

من ذكرى

وكثيرٍ

من وهم عتابٍ

من ٩٩٩٩٩..... من ؟

والأسئلة الجوعى

كالمطر ترخُ

وأنا أعجز من عصفورٍ

أمسكه الفخ ؟

3

وسوسة

من شدة الهجس

والوسوسة

سيغسلُ ماءً

بماءٍ

ويصطادُ عطر النسيم

لكي

يحبسه !!

4

العابث

يلهو

يصطنعُ متاهاتٍ

تُسَلِّمُهُ الْوَاحِدَةُ

إِلَى الْأُخْرَى

وَيَتَوَّهُ

يَجِدِّيَّةُ!!

5

ورقة

قالت وَرَقَةُ

سَأَطِيرُ إِلَى أَرْضٍ أُخْرَى

وَأَشْمُ نَسَائِمَ عَنَبِهَا

قال الشَّعْرُ النَّائِمُ

فَوْقَ هَوَاجِ أَسْطَرِهَا!

طِيرِي وَدَعِينِي لِبِلَادِي

وَحْدَانِقِ مَرْمَرِهَا!!

طَارَتْ وَرَقَةُ

سَالِ الْحَبْرُ، الشَّعْرُ عَلَى صَفْحَةِ قَلْبِي

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

يَبْكِي

وَيَبْلُلُ بِالْوَجْدِ الْحَدَقَةَ

وَيُودَعُ

وَرَقَّتْهُ النَّزَقَةُ

6

كَي

بَنْتُ

تَخْرُجُ

مِنْ عَيْثِ الْمَاءِ

سَرِيعاً

بِقَمِيصٍ مُبْتَلٍ

بَنداهَا!!  
والولد الأبقُ  
يذوي  
ويجفُّ قليلاً  
فقليلاً  
كي يسقطَ حَيًّا!!  
ليراها!!

7

منذ  
منذُ نَعومةِ خُوفي  
وأنا

أُتَحاشى البنتُ  
مُنذ صارَ الخوفُ فتيةً

وَقويًا،  
صرتُ الطفلَ المحرومَ قديمًا  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

8

العاشقان  
امرأة عمياءُ  
تَطلُّ من النافذةِ  
على الرجلِ الأعمى  
وتسائلُ في وجعٍ  
تباً للرجلِ الساهرِ  
هل لا يبصرني؟  
والرجلُ الأعمى  
يصغى لنديبِ العطرِ القادمِ

من نافذةٍ ساهرةٍ  
ويتمتُّ بحنينٍ،  
"تباً لا مرأةٍ العطر،  
وهبْ أني لا أبصرُ روعتها  
هل لا تبصرني؟"

9

لبلاب عاشقٍ  
لبلابٍ نامٍ  
يتقدمُ زحفاً  
نحو سواترِ نافذةٍ موصدةٍ  
لا النافذة ابتسمتُ للعاشقِ،  
أو فكَّتْ أقفالَ ضفائرها  
لا اللبالب الزاحفُ  
كفَّ قليلاً  
عن ركضِ تسلُّقه!!

ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



## الشاهد الناصع على ريادة الثقافة في الكويت د. خليفة الوقيان .. بين الشعر والفكر

استذكراً من مجلة البيان للشخصيات الأدبية التي تولت الأمانة العامة لرابطة الأدباء منذ تأسيسها عام ١٩٦٤، فإننا ننشر نبذة عنهم تقديراً لمسيرتهم الثقافية ولدورهم في استمرار عمل الرابطة وأداء وظيفتها الأدبية في المجتمع. نتحدث في هذا العدد عن الدكتور خليفة الوقيان سابع أمين عام لرابطة الأدباء في الكويت:

حقق الشاعر والأكاديمي والباحث الدكتور خليفة الوقيان حضوراً لافتاً في المشهد الثقافي الكويتي. فقد حمل في قلمه رسالة تنويرية بالغة الأهمية. وفي الآونة الأخيرة، قدم الدكتور خليفة الوقيان كتاباً يعد بمثابة الشاهد الناصع على تاريخ الكويت الثقافي، وريادة الفكر في الذهنية الكويتية منذ أمد بعيد. وعنوان الكتاب هو "الثقافة في الكويت-بواكير-اتجاهات-ريادات" كما يعد الدكتور خليفة الوقيان من أبرز كتاب المقالات، ولديه رؤية خاصة تجاه الحياة بكافة عناصرها المكونة لها اجتماعياً وسياسياً وثقافياً. تولى الدكتور خليفة الوقيان الأمانة العامة للرابطة ما بين (١٩٨٨-١٩٩٠).

الاسم: خليفة عبد الله فارس الوقيان

تاريخ الميلاد: ١٠/١٠/١٩٤١ - الكويت

المؤهل العلمي: دكتوراه في اللغة العربية وآدابها بمرتبة الشرف الأولى - جامعة عين شمس ١٩٨٠

الصفة: شاعر وباحث

#### العمل الحالي:

- \* عضو مجلس إدارة مركز الدراسات والبحوث الكويتية.
- \* عضو هيئة تحرير كتب عالم المعرفة - الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- \* عضو في عدد من المؤسسات الثقافية.

#### العمل السابق:

- \* الأمين العام بالوكالة - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- \* استقال من العمل في العام ١٩٨٧م.

#### مهام أخرى سابقة:

- \* نائب المشرف العام لسلسلة كتب عالم المعرفة.
- \* عضو هيئة تحرير مجلة الثقافة العالمية - الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- \* سكرتير تحرير مجلة البيان - الصادرة عن رابطة الأدباء في الكويت.
- \* عضو هيئة تحرير مجلة الكاتب العربي - الصادرة عن الاتحاد العام للكاتب والعرب.
- \* عضو مجلس إدارة المجلة العربية للعلوم الإنسانية - ثم عضو هيئة تحرير المجلة - جامعة الكويت.
- \* عضو مجلس كلية التربية - جامعة الكويت.
- \* عضو مجلس كلية الآداب - جامعة الكويت.
- \* عضو الهيئة التحضيرية لموسوعة الأطفال - مؤسسة الكويت للتقدم العلمي.
- \* عضو مجلس الجوائز - مؤسسة الكويت للتقدم العلمي.
- \* عضو لجان التحكيم في بعض الجوائز المحلية والعربية.
- \* عضو اللجنة التحضيرية للموسوعة العربية - جامعة الدول العربية.
- \* عضو في عدد من لجان الخطة الشاملة للثقافة العربية - جامعة الدول العربية.

- \* عضو في اللجان التحضيرية للخطة الثقافية لدول مجلس التعاون.
- \* عضو مجلس إدارة المعهد العالي للفنون المسرحية.
- \* عضو مجلس إدارة المعهد العالي للفنون الموسيقية.
- \* عضو لجنة النصوص في إذاعة الكويت.
- \* عضو لجنة مراجعة النصوص الأدبية في المناهج الدراسية - وزارة التربية.
- \* عضو لجنة تعريب المصطلحات - وزارة التربية.
- \* عضو اللجنة الإشرافية العليا لمراجعة المناهج الدراسية - وزارة التربية.
- \* رئاسة وفود الأسابيع الثقافية في عدد من الدول العربية والأجنبية.
- \* تمثيل الكويت في اجتماعات وكلاء وزارات الثقافة.
- \* عضو جمعية الصحفيين الكويتية، والاتحاد العام للصحفيين العرب.
- \* الأمين العام لرابطة الأدباء.
- \* المشاركة في كثير من المؤتمرات والملتقيات الثقافية محلياً وخارجياً.
- \* الأمين العام المساعد للمؤتمر الشعبي الكويتي - جدة ١٩٩٠م.
- \* أسهم في تأسيس المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

ARCHIVE  
http://Archivebeta.Sakhrit.com

معلومات أخرى:

- \* نشرت عنه كثير من الدراسات ومنها رسائل جامعية.
- \* ترجمت نماذج من شعره إلى اللغات الانجليزية والفرنسية والروسية والألبانية
- \* حصل على جائزة الدولة التقديرية في العام ٢٠٠٤م.
- \* حصل كتابه " الثقافة في الكويت بواكير - واتجاهات - ريادات " على جائزة معرض الكتاب ٢٠٠٧م المقدمة من مؤسسة الكويت للتقديم العلمي لأحسن كتاب مؤلف عن الكويت.

المؤلفات:

- ١- المبحرون مع الرياح - مجموعة شعرية ط١ دار ذات السلاسل للنشر والتوزيع الكويت ١٩٧٤م،
- ط٢ شركة الربيعان للنشر والتوزيع - الكويت ١٩٨٠م.

- ٢- القضية العربية في الشعر الكويتي، المكتبة العصرية - الكويت ١٩٧٧م.
- ٣- تحولات الأزمنة - مجموعة شعرية - مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع - الكويت ١٩٨٣م.
- ٤- شعر الباحثري - دراسة فنية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٥
- ٥- الخروج من الدائرة - مجموعة شعرية - توزيع شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت ١٩٨٩م.
- ٦- حصاد الريح - ديوان شعر - مطبعة مقهوي - الكويت ١٩٩٥م.
- ٧- ديوان خليفة الوقيان مختارات، دار الآداب - بيروت ١٩٩٦م.
- ٨- ديوان اوشال للشاعر أحمد العدوانى - جمع وقراءة واختيار - بالاشتراك مع د. سالم عباس خداده - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت ١٩٩٦ م
- ٩ - الثقافة في الكويت - بواكير - اتجاهات - ريادات - مطبعة مقهوي - الكويت ط١ ٢٠٠٦ م ط٢ - ٢٠٠٧ - ط٣ - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت ط١ ٢٠١٠ م
- ١٠ ديوان صور وسوانح - شعر أحمد العدوانى - اعتنى بنشره بالاشتراك مع د. سالم عباس خداده - مركز البحوث والدراسات الكويتية ٢٠٠٧م



تنويه:

ورد خطأ في تاريخ وفاة الأديب الدكتور عبدالله العتيبي في العدد السابق من البيان، والصحيح هو أنه رحل عام ١٩٩٥م جسداً وظل روحاً وإبداعاً رحمه الله.



## ومضات من كتاب الأخبار الشافية الجليلة عن قام من العرب بالتدريس في أوروبا وروسيا والولايات المتحدة الأمريكية بعد عام ١٥١٩م ١٩٥٠م

بقلم: أمل العبد السلام \*

هو ليس مجرد عنوان لكتاب زاخر بمعلومات ودراسات وحقائق فقط، بل هو كضوء الشمس الذي أضاء رحلات ومحطات من قام من ( العرب ) بالتدريس في الجامعات الغربية.

فمؤلف الكتاب فهد محمد نايف الديوس، قد أبدع في التطرق إلى أسماء العديد من هؤلاء المدرسين، حيث استعرض أهم إنجازاتهم ونتائجهم الفكري ورحلات كفاحهم.

نحن، كمغرب، دائماً لدينا عقدة الغرب المتمثلة بإعجابنا اللامحدود بإنجازاتهم ولدينا قناعة بأنهم يحتلون الصدارة بكل شيء، وهذه حقيقة من وجهة نظري على الأقل في الجانب العلمي. ولكن لم يفت مؤلفنا أن يسلط الضوء على تلك الشخصيات التي تستحق بجدارة البحث والتنقيب في جوانب حياتهم التي زخرت بالإبداعات الفكرية والمؤلفات القيمة - حتى تشبثت بها الجامعات الغربية أمثال (انجلترا- فرنسا- الولايات المتحدة الأمريكية- ألمانيا- إيطاليا- النمسا- روسيا).

ولقد حقق الكتاب للقارئ والباحث التعرف على أكثر من ٧٠ شخصية عربية بين "مسلمون- نصارى" قاموا بالتدريس في الغرب منذ القرن السادس عشر إلى القرن

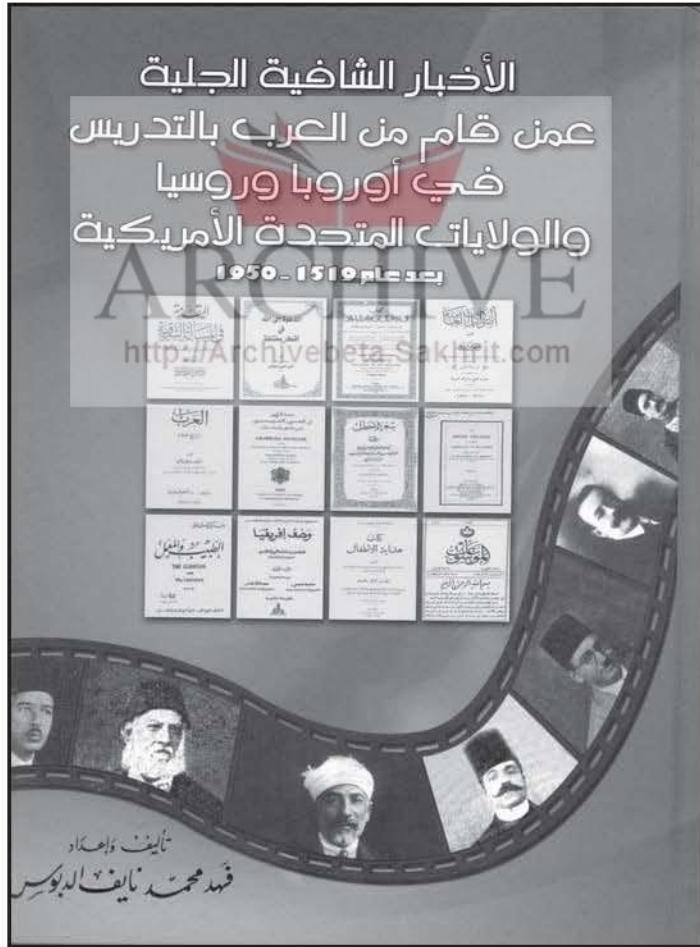
\* باحثة من الكريت.

العشرين.

ونستعرض بعضاً ممن ذكرهم مرجعنا وأشار إلى حياتهم ورحلاتهم أمثال:

الحسن بن محمد الوزان.

فهو كما قال الدكتور شوقي عطاالله الجمل: إن رحلة الحسن لقيت الاهتمام في العالم الغربي أضعاف ما وجدته في عالمنا العربي والإسلامي، إن الحسن بن محمد الوزان من عائلة عربية كادت بالاندلس (غرناطة) واستقرت بعد هجرتها في فاس - ولقد تلقى علومه في (جامع القرويين).



ولقد قام الحسن الوزان بثلاث رحلات إلى مصر، وفي أثناء عودته من القسطنطينية وقع في أيدي القراصنة فحملوه إلى روما وقدموه هدية إلى (ليو العاشر) - عاش الرحالة الوزان في روما حوالي ثمانى سنوات وقام بتدريس اللغة العربية بكلية بولونيا ومن أهم مؤلفاته: وصف أفريقيا.

#### ■ جبرائيل الصهيوني (١٥٧٧ - ١٦٤٨ م)

ولد في اهدن بجبل لبنان قرب الأرز، وكان من الدفعة الأولى ممن تعلموا في (الكلية المارونية) التي أنشأها جريجوريوس الثالث عشر في روما ١٥٨٤م، وبعد تخرجه قام بتدريس اللغة العربية في جامعة روما المعروفة، وفي عام ١٦١٤ أصبح مترجماً فقدم إلى باريس. حتى صار أول من يشغل كرسي اللغة العربية والسريانية في (الكوليج دي فرانس) ولقب بمترجم الملك. ولقد أقام الصهيوني في باريس حتى وفاته. ومن أهم آثاره: ترجمة الجزء الخامس ببلاد النوبة إلى اللاتينية من نزهة المشتاق للادريسي (باريس ١٦١٩) م والحكمة الإلهية لفيلسوف سرياني قديم (١٦٣٤) م

#### ■ الشيخ محمد عياد الطنطاوي - (١٨١٠ - ١٨٦١) م

ولد في تجريد (قرب طنطا) واسمه الكامل: محمد بن سعد بن سليمان عياد المرحومي الصنطاوي الشافعي- فعندما كان عمره ست سنوات كان يتردد على الكتّاب في طنطا، حيث حفظ القرآن الكريم مرتين - بل حفظ فيه متوناً كثيرة، كمتن المنهج في علم الفقه، ومنت ألفية ابن مالك في النحو، عندما بلغ العاشرة من عمره، وعندما بلغ الثالثة عشرة من عمره دخل الأزهر وتلمذ على يد إبراهيم الباجوري والشيخ حسن العطار، لكنه لم يتمكن من إنهاء علوم الأزهر بسبب وفاة والده - فعاد لأهله وزاول التدريس ثم درس في الأزهر قرابة عشر سنوات.

تعرف في تلك الفترة على مستشرقين وافرين على مصر أمثال الدكتور (برون الفرنسي) والدكتور (فراهن الألماني).

فلما احتاج معهد اللغات الشرقية في بطرسورج في روسيا إلى مدرس لغة العربية وقع الاختيار على الشيخ الطنطاوي لمعرفتهم له وتردد اسمه لديهم.

وفي ١٢ يوليو ١٨٤٠ عمل الطنطاوي بالقسم التعليمي التابع لوزارة الخارجية الروسية.

وبعد سبع سنوات عين أستاذاً في الجامعة وهو أول عربي يشغل كرسي اللغة العربية بين أعوام (١٨٤٧م - ١٨٦١م).

ودامت أعمال الطنطاوي التدريسية حوالي خمسة عشر عاماً، توفي في عام ١٨٦١م ودفن في المقبرة التتارية الإسلامية في روسيا.

ولكن دعونا لا ننفل ذكر مخطوطاته القيمة وبعضها من تأليفه وجزء منها من نسخ يده- فما يميز الشيخ الطنطاوي كما قاله عنه المستشرق (غريغوريف) بأن محاضراته كانت غنية جداً بالمفردات واللفظ العربي الجميل والسليم. ومن أهم آثاره ومطبوعاته

- ١- أحسن النخب في معرفة لسان العرب ١٢٦٤هـ / ١٨٤٨م
- ٢- رحلته إلى روسيا (تحفة الأذكياء بأخبار بلاد روسيا) كتبه عام (١٢١٦هـ - ١٨٥٠م).

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

- ٣- لذيذ الطرب بنظم بحور العرب.

أما مخطوطاته فهي كثيرة كما أسلفنا الذكر، منها كتاب الحكايات، ترجمة تاريخ روسيا الصغير لأوسترالوف)، شرح السمرقندية، قواعد الصرف، ومجموعة أشعار وغيرها من أثرت مكتبة (بتروغرادوا للينجراد) اليوم.

وأخيراً استعرض جوانب حياة الأستاذة كلثوم عودة ومسيرتها في التعليم.

فالأستاذة كلثوم نصر عودة ولدت عام ١٨٩٢م فهي ناصرية الأصل نسبة إلى مدينة الناصرة وهي من أسرة نصرانية تعلمت في مدارس الإرساليات الروسية وتزوجت من طبيب روسي وذهبت معه إلى بلاده فتوفي زوجها هناك وظلت مع بناتها الثلاث الصغيرات فاشتغلت بزراعة الأرض وتمريض الجرحى في الحروب.

وأرادت بعد ذلك العودة لموطنها سوريا لكنها لم تستطع فذهبت إلى حيفا وزارت مدن



فلسطين الكبرى - ولقد تنقلت الأستاذة كلثوم عودة في عدد من المعاهد الاستشرافية إلى أن نالت درجة الأستاذية في سنة ١٩٦٠م وتوفيت في عام ١٩٦٥م.

ومن أهم آثارها

- المنتخبات الأولية.

- المنتخبات العصرية لدرس الآداب العربية (١٨٨٠ - ١٩٢٥)

- تصوير المرأة العربية في القصة (١٩٣٠م)

- تعليم اللغة العربية (لينينغراد ١٩٣٦م)

- نماذج من الكتابة العربية (١٩٥٥م)

وغيرها الكثير من المؤلفات التي قامت بتقديمها للدارسين والباحثين كترجمتها لكتاب الشيخ، محمد عياد الطنطاوي لكراتشكوفسكي حيث طبع في جمهورية مصر العربية.

فهذا الكتاب للمؤلف فهد الدبوس يحمل في طياته الكثير من المحطات التي يتعذر التوقف عندها جميعاً - ولكني ذكرت أمثلة لهؤلاء الأساتذة الذين ذكرهم الكتاب وتعرض إلى أهم جوانب مسيرتهم التعليمية.

حتى أن المؤلف ذكر الجزئيات الصغيرة في حياة هؤلاء الأساتذة، ليبين مدى حبهم لعلمهم - فمن أحب علمه أحبه الناس- كأمثال الأستاذ الأديب الشاعر الرحالة - حسن بن توفيق العدل.

فهذا الأستاذ الجليل اهتزت لموته جوانب الكلية في إنجلترا وحزن عليه كل من عرفه من طلابه الانجليز والهنود ممن يقيمون في إنجلترا.

فهؤلاء الأساتذة الأجلاء الذين خدموا لغتهم العربية قبل أن يخدموا طلابها - قدموا إلى تاريخهم العربي أنصع الصور. ونقلوا فنون لغتنا العربية، كنزنا الذي لا ينضب أبداً إلى شتى بقاع الأرض وأعني هنا (روسيا- وأوروبا، وأمريكا). ونقلوا من خلال تدريسهم للغة العربية ثقافتنا العربية.

ونحن الآن في وقتنا الحاضر نفتقد إلى الإحساس بقيمة لغتنا العربية ولكن ما إن

تتصفح كتابنا (الأخبار الشافية) حتى يأتيك الإحساس بالفخر بأن لغتنا من اللغات  
التي حازت على اهتمام الغرب منذ قرون مضت - وحرصوا على تعلمها .  
لذا فإن رؤيتي لفحوى الكتاب تتطابق مع مؤلفه - حيث يتحتم علينا كعرب متمسكين  
بعروبتنا أن لا نغفل أبداً عمن أعطى ولو القليل لهذه اللغة التي كرمها المولى عز وجل،  
فهى لغة القرآن الكريم الذي حفظ من المولى عز وجل إلى أن تقوم الساعة . فهى بلا  
شك كنزنا الذي لا يفنى أبداً .



## معرض "الكتاب الرمضاني" في رابطة الأدباء

طلال الرميضي: فكرة المعرض  
لاقت استحسان الجمهور.

أقامت اللجنة الثقافية في رابطة الأدباء في الكويت، معرض الكتاب الرمضاني على مسرح الرابطة، وذلك من الفترة ٢١ إلى ٢٦ أغسطس ٢٠١٠م ( ١١ - ١٦ رمضان ) وشارك في هذا المعرض عدد من الجهات الثقافية والأدبية والمكتبات التجارية بدولة الكويت.

وصرح عضو مجلس الإدارة ورئيس اللجنة الثقافية طلال سعد الرميضي المشرف على المعرض، بأن الرابطة تسعى دوماً إلى نشر ودعم الكتاب وتسهيل اقتنائه لمحبيه ونشر الثقافة في المجتمع الكويتي من خلال إقامة معارض الكتب بين الحين والآخر.

وأضاف الرميضي بأن هذا المعرض الرمضاني جاء ليضيف إلى هذه الليالي المباركة حساً إيمانياً بأهمية العلم والتعلم من خلال الكتاب الجاد والمفيد، وشدد على أنه قد تميز هذا المعرض بكثرة عدد الجهات المشاركة فيه التي ساهمت في إبراز إصداراتها القيمة والمتنوعة وعرضها على الجمهور، وقد شارك كل من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ومركز البحوث والدراسات الكويتية، ومكتبة البابطين الشعرية، ومكتب الشهيد، ورابطة الأدب الإسلامي (فرع دولة الكويت) ومكتبة الربيعان، والمكتبة العامرية، والمجموعة الإعلامية، ودار الفراشة، ومجلة البيان الأدبية، بالإضافة إلى المكتبة التجارية برابطة الأدباء التي تضم إصدارات السادة أعضاء الرابطة من دواوين ومجموعات قصصية وروايات وأبحاث ودراسات قيمة.

تحت إشراف بعض الجهات المشاركة أسعياً دمة، بينما قامت بعض الجهات كمكتب

الشهيد والمجلس الوطني ورابطة الأدب الإسلامي بإهداء الزوار عدداً من مطبوعاتها القيمة.

كما ضم المعرض جناحاً كبيراً للكتب المستعملة، وشارك في هذا الجناح الرابطة ومكتبة الباحث صالح المسباح ود. ليلي السبعان (عضو مجلس الإدارة) وإبراهيم الخالدي.

وبين طلال الرميضي أن المعرض احتوى جناحاً خاصاً يضم إصدارات الأستاذ أحمد السقاف، يرحمه الله، والذي وافته المنية بتاريخ ٢٠١٠/٨/١٤م حيث تنوعت ما بين دواوين ومؤلفات أدبية، وحظي بالثناء من زوار المعرض، والجدير بالذكر أن مقتنيات هذا الجناح كانت من مجموعة الباحث صالح المسباح عضو مجلس الإدارة وأمين صندوق الرابطة.

كما أقيم على هامش المعرض حفل توقيع كتابين لعضوين من أعضاء منتدى المبدعين الجدد في الرابطة وهما مجموعة قصصية ( تحت برج الحمام ) للقاص الشاب بسام المسلم، وديوان ( نجوم تتلألأ ) للشاعر الشاب منصور العازمي ، وهذان الكتابان مطبوعان ضمن سلسلة (إشراقات) التي تصدرها الرابطة لأعضاء منتدى المبدعين الجدد والتي تحظى برعاية كريمة من الشیخة باسمه المبارك العبدالله الصباح.

هذا وقد حظى المعرض بحضور طيب من الأدباء والشعراء والإعلاميين الكويتيين والعرب الذين أثنوا على الفكرة.

وبعد انتهاء المعرض تم تكريم المشاركين بإهدائهم شهادات تقدير من قبل أمين عام الرابطة ورئيس اللجنة الثقافية .

وفي الختام شكر الرميضي كل من ساهم في إنجاح هذا المعرض الرمضاني من عاملين ومشاركين وضيوف.